

## グイド・アドラーの音楽史方法論再考

—— 発展史の基礎概念と星座としての歴史世界 ——

小川 将 也

### 0. 序

本稿は、グイド・アドラー Guido Adler (1855-1941) の著作『音楽史の方法』(一九一九年、以下『方法』)を主たる対象に音楽史叙述を規定する基礎概念を分析し、彼が設計する音楽発展史の方法論的基本構造を明らかにする試みである。

アドラーの音楽学構想・音楽史方法論を巡っては様々な読解と評価が錯綜し、彼のテクスト・思想があいまいであるという点でまず意見の一致を見ている状況であるけれども、先行研究をおよそ大きく二つの傾向に分類可能である。第一に、思弁的美学からの離反および自然科学(とくに地質学・古生物学)への接近を重視する論者たちは、彼の様式論における生物学的有機体表象あるいは進化論風語彙に注目し分析を加えてきた(e.g. Heinz 1968, 69-78, 143-150; 1986, 80-82; Dömling 1973; Muggelstone 1981)。アドラーみずから、自伝『意志と活動』(一九三五年)において、音楽を「有機体 (Organismus)」に見立つるという博士論文以来の「指導概念 (leitende Gedanken)」(Adler 1935, 18)と自然科学者たちとの友好関係 (Adler 1935, 5)とについてそれぞれ回想している。この記述に基づいて、「有機体」の語は自伝以外のテクスト読解の際にも解釈指針としての中心的役割を与えられ、また、アドラー思想と進化論思想あるいは生物学との接点を象徴する語と解釈された。

この結果として、彼の思想全体に対しては、自然科学を範とし客観的・実証的研究を志向する近代科学としての音楽学構想の誕生という性格づけが肯定的になされつつ、他方で進化論への接近に関しては、彼の様式概念が進歩史観と一体化した（進化の物語）を内面化しており、また記述的概念から規範的概念に転化しているとして否定的評価が与えられる（1）。

第二に、当時の精神科学・文化科学とアドラー思想との接点に注目する論者たちは、彼の思想を自然科学主義・進化論主義として一元化することを避ける（e.g. Freitag 1979; Kalisch 1988; Boisis 2000, 2005, 2013）。例えばカーリッシュは、アドラーの用いる「有機体」あるいは「有機的（organisch）」の語の用例分析から五つの意味を抽出し（Kalisch 1988, 98-102）<sup>(2)</sup>、従来の研究は「有機体」の語の「分化（Differenzierung）」（Kalisch 1988, 102）を捉えていないと批判する。彼は、アドラーの歴史理論はたしかに進化論との近さをうかがわせる表現を含むと認めながらも、博士論文や教授資格論文に代表される初期思想は生物学的「有機体」表象を漠然と含んだ、進化論よりも幅広い「通俗的ヘーゲル歴史理論」（Kalisch 1988, 100）（目的論的進歩史観）に与していることを指摘する<sup>(3)</sup>。またカーリッシュは、アドラーが少なくとも『方法』の段階では芸術作品の「〔歴史的〕意義（Bedeutung）」と「〔美的〕有効性（Geltung）」とを識別し、歴史家には前者の「客観的」認識を求めつつ両者の相互作用にも注意を促すことによって「単線的、進歩史的、目的論的歴史表象から決別」するに至ったと（Kalisch 1988, 109）、加えて、芸術音楽を第一対象としながら、これを取り巻く環境・社会条件（＝「精神（Geist）」）を同時に歴史叙述に取り込む「文化史的」歴史観へと変化することを指摘する（Kalisch 1988, 112-113）。この変化と連動して、「有機体」や「有機的」の語は「生物学的表象」から離れて「連続性」や「全体性」の観点を強調する語として機能するようになるという（Kalisch 1988, 102）。あるいはまた「有機体」の語とは別にポジッツは、アドラーが『方法』において自然科学に倣った法則科学モデルを放棄する点を指摘するほか（Boisis 2000, 384-386; 2005, 135-137）、アドラーの「類型／原型（Typus）」概念<sup>(4)</sup>や美の相対主義の姿勢そして認識主体である歴史家自身の歴史的位置の自覚にマックス・ヴェーバーの「理念型」および「価値自由」概念に代表される当時の社会科学あるいはより広く歴史主義の思潮との類似を見出す（Boisis 2000;

2005)。<sup>(5)</sup> これらの先行研究は、アドラー思想の〈変化〉に着目するとともに、彼のテキスト内には、自然科学、有機体概念、そして進化論が重なり合った思想圏から逃れる部分が複数あることを示している。

アドラー思想における初期の自然科学主義的傾向から『方法』での精神科学的・文化史的傾向への変化を（その転換点については明言をさけつつも）読み取る第二の先行研究群が、アドラー思想の多面性を示し、これをより精細に捉える方向へ進んでいる一方で、むしろその多面的様相がアドラー研究の基本問題、すなわち、彼のあいまいな用語法の問題の解消を一段と難しくしているのもまた事実である。彼の記述には、「法則（Gesetz）」、「発展／進化（Entwicklung）」、「有機体」、「意志（Willen）」等の、当時の様々な学問分野・学説と関係が強いと思われるがその出自は必ずしも明確でない学術用語あるいはメタファーが時期を問わず継続して用いられる。先行研究どれもがある程度の説得力をもっているのはこれらの用語の連合に基づいて進化論への接近や精神諸科学への接近をその都度指摘しているからであって、この説得力は実際には各用語単体の持っている意味以上に、用語が集合することで分析者のうちに喚起された、アドラーテキストとは独立のコンテキストに依拠している。もちろん、非常に不明瞭な記述を多く含むアドラーテキストを特定のコンテキストにその都度還元して個々の断片的記述を捉えようとするこうした読解手法が、たとえその歩みが緩慢であったとしても、アドラー理解に貢献しているのは否定できない。しかし同時に、こうした手法に基づくかぎり、実際にはアドラー思想と当時の学問動向との異同が常に緩やかに示されるのみであって、テキスト内論理の再構成はいまだ十分に実現していないこともまた認めざるをえない。

さらに、場当たりに措定されるコンテキストそのものにも難点がある。自然科学と精神科学という学問領域の二区分は特に十九世紀後半以降の科学論のなかで徐々に形成されていったのであって、また、進化論はこれら変動する二領域の間を行き来する学説ないし世界観として理解・利用されてきた<sup>(6)</sup>。アドラー思想が進化論に与しているか否か、自然科学主義あるいは精神科学主義どちらにあるのかといった問いは、その比較対象となる特定の学説を自覚的に仮固定しながら考察し

なければ、境界が常に変動する各ディシプリンをむやみに実体化させて当時の諸学問の動的様態を捉え損なうだろう不適切な問いなのである。

以上をふまえて本稿では、進化論や精神科学といったアドラーテキストとは独立に措定された大きな思想史的枠組みを一度考察から除外し、アドラーテキスト内部で生じている特定の学説との〈布置連関〉を再構築しながら、彼の「発展史」構想を分析する<sup>(7)</sup>。紙幅の都合上アドラー思想の〈変化〉および進化論との関係を主題的に扱うことはできないが、これらの問題を扱うための予備的考察が実践されるはずである<sup>(8)</sup>。

以下に本論の流れを示す。はじめに分析対象となる用語群を導入するために、『音楽における様式』（初版一九一一年、以下『様式』）内の記述を取り上げ「有機体」のメタファーがアドラーテキスト内どのように機能しているのかを確認する（第一節）。続いて『方法』を対象とし、「Zusammenhang」（第二節）、「Entwicklung」（第三節）、「Gesetz」（第四節）の各用語を分析する。最後に結論部にてアドラーが採用する発展史構想の根底にある思考法とゲーテ思想との接点を探る<sup>(9)</sup>。

## 1. 有機体メタファーの機能

『様式』は、アドラーが音楽学の包括的方法概念としての「様式 (Stil)」を初めて本格的に提示するとともに歴史研究というよりも諸種の音楽様式の提示を主眼とする、様式種の分類学への導入的著作である。『方法』に比べ生物学を想起させる表現を多用したこの著作の前半部「様式原則」の第二節にて、アドラーは「有機体としての音芸術 (Tonkunst als Organismus)」の項を設け以下のように語る。

ある時代の、楽派の、芸術家の、「あるいはまた」作品の様式は、そのなかで明るみに出る芸術意志の単に偶然の顕現

として誕生したのではなく、生成の法則、すなわち有機的発展 (organische Entwicklung) の成長・衰退の法則に基づいている。音楽はひとつの有機体であり、相互関係、依属関係の中でひとつの全体を形成する個々の有機体の集合体 (eine Pluralität) である。そこでは、フランツ・エクスナーが自然現象に関して打ち立てたように、芸術においても同じく、法則 (Gesetze) と偶然 (Zufall) とが密接に関連する。 (Adler 1911, 13) [引用]<sup>(2)</sup>

この引用文では本稿が扱う「有機体」、「発展」、「法則」の語がすべて使用されており<sup>(1)</sup>、ダールハウスはこの一節を部分的に引用しながら、アドラーの様式史構想を「有機体モデル」と総括している<sup>(2)</sup>。彼によれば、「有機体」の発生、成長、衰退という歴史叙述のプロットが諸種の様式を外から関係づけるために与えられ、かつ、これが「法則」すなわち〈歴史法則〉にまで「高められる」 (Dahlhaus 1977, 27-28)。ここで注目されるのは、ダールハウスによる読解そのものは是非よりも、こうした読解が可能になっている「有機体」メタファーの機能である。メタファーであるかぎり、「有機体」の語が含む複数の意味として機能はつねに緩やかながらも同時に読者のうちに喚起されることを十分承知したうえで、ここでは「有機体」の語が実体的機能と関係 (関数) 的機能とを巧みに交替させながら用いられている点を確認すればよい<sup>(3)</sup>。

第一に、「生成」、「成長」、「衰退」というわずかな語句と相乗して、「有機体」の語は音楽「様式」をひとつの生体として理解するよう読者にはたらきかけ、ここから「有機的発展」は生物個体の成長 (発生) を比喩的に表すことになる。さらに、アドラーが論文「音楽学の範囲、方法、目的」 (一八八五年、以下「体系論文」) において「細胞 (Zelle)」、「分枝 (Glieder)」、「進歩的運動 (die fortschrittliche Bewegung)」、「生存能力の欠如」といった進化論を想起させる表現を用いる点 (Adler 1885, 9)、ウィーン大学正教授就任演説「音楽と音楽学」 (一八九八年) においてスペンサーの「進化論 (Evolutionstheorie)」を音楽史に転用する可能性に言及する (Adler 1898, 35-36) 点、そして例えばダーウィン進化論をドイツ語圏に紹介したエルンスト・ヘッケルの一八六三年に行われた講演原稿が「Über die Entwicklungstheorie Darwins (ダーウィンの Entwicklung

理論について」と題されている点 (Breuer 2011, 115n15)、これらをふまえると「有機的發展」をより強く「進化」と捉えることも可能になる<sup>(17)</sup>。ブロイヤーは、アドラーがヘッケルの進化生物学を知識として吸収していた点を手稿資料に基づいて指摘しており (Breuer 2011, 112-212)、ヘッケルの進化学説がアドラーの音楽史方法論に直接及ぼした影響については検証されていないことには注意が必要だが、アドラーと進化論とを積極的に結び付けることも十分可能なのである。さらに物理学者エクスナー Franz Serafin Exner (1849-1926)<sup>(18)</sup> の名が挙げられることで「法則」の語は普遍的自然法則として読まれることを期待し、あたかもアドラーが音楽様式の「進化」の「法則」を絶対的・規範的〈歴史法則〉として提言しているかのような連想がはたらく。

また第二に、「音芸術」とはそれ自体ひとつの生体として「有機体」でありつつ、個々の「有機体」が集合した類概念でもあり、個と個の「相互関係、依属関係」という〈関係〉をうちに包摂している。なお、ここでは前記引用文 (引用1) 内で交替する二つの主語、すなわち「様式」と「音芸術」との厳密な区別はさして意味をなさない。というのも、「音芸術」もそしてそこから読み取られる「様式」もともに同じ「有機体」のメタファーに支配されているかぎりで並行関係にあるからである<sup>(19)</sup>。生体としての「音芸術」ないし「様式」は、進化の「法則」に基づき、また、複数個体が集合したひとつの類概念である。

アドラーが進化思想を自覚的に採用していたか否かはここでは問題ではない。彼のテキスト内に前述のような読解を許容してしまう、メタファーに依拠した論述のあいまいさがあることこそが重要であって、すでに著者自身もこれを自覚していたようである。実際に彼は『方法』の序にて、『様式』の第二巻の出版を計画していたものの、方法論研究の不十分さを認識したためにこれを中断し当該著作の執筆に向かったと述べており (Adler 1919, 1-2)、この著作にて『様式』や「体系論文」を参照・引用しながら、音楽史 (あるいは音楽学全体) の課題、方法、補助学、そして各種「様式」抽出の具体的手順としての「様式批判」等をおよそ初めて自覚的かつ体系的に考察する<sup>(20)</sup>。この著作間の関係をふまえるとき、『方法』を単に『様

式』の続編としてではなく、音楽史学的概念体系の確立を目指す自己批判の書として読むことができる。次節以降、具体的に『方法』における「Zusammenhang」「Entwicklung」「Gesetz」の各用語を分析することによって、「有機体」の語のうちに含まれる実体的および関係的という二機能がこれらの用語に取って代わられ、音楽史方法論全体を覆うほど膨張した「有機体」メタファーがあくまで補助的な比喻へと押し留められる様子が明らかになるだろう。

## 2. 連関概念とヘーゲルあるいはマッハ

### 2. 1 連関と時代精神

アドラーは「学問的／科学的研究は音楽の発展過程に光をもたらすもの」つまり創造に伴う「あらゆる条件」を「その考察圏に引き入れなければならない」とし、「他の芸術活動との連関もまた、それらの活動が音楽の有機体と関係するかぎりで探求しなければならない」とする。言い換えれば、音楽史家は「当該の時代の精神的・心的生の全体を音楽におけるその実現・使用を追跡することが可能なかぎりで、熟慮しなければならない」(Adler 1919, 12-13)。これに続けてアドラーは「連関」概念に注意を促す。

要約して強調すべきは、音楽史の課題が音楽ににおける芸術美の解明ではなく、作品と創造者に関する音楽の発展過程の認識であるという点である。音楽史は個々の作品から出発して、それら作品が前後に結合してつくる連関を、つまりその時代の、成立場所の、特定の作者の、所属楽派の産物として作品が規定される連関を、明らかにしなければならない。音楽史は内外から現れた影響を証明しなければならない、芸術作品それぞれの固有の特徴を規定しなければならない。連関の中で初めて、音楽作品は芸術史的に認識され理解される。(Adler 1919, 13) [引用2]<sup>(18)</sup>



この引用文において重要なのは「連関」概念が他の諸概念と比較した際に占めている理論内の位置である。例えばカーリッシュは、この概念を「発展」概念に対して二次的位置にあるとする。彼は、世紀転換期当時の主要な音楽史叙述の「線型 (Linie)」として「内在的・自立的 (die immanent-isolierende Linie)」型と「流行的・文化史的 (die vorherrschende, kulturgeschichtliche Linie)」型とを挙げ、前者が音楽史の「自律的・固有法則的で、音楽の本質に根差した発展過程 (der autonome, eigengesetzliche, im Wesen der Musik begründete Entwicklungsgang)」を強調するのに対し、後者は音楽を単に「その都度支配的な時代精神 (Epochengeist) の表出形態のひとつ」とみなすという (Kalsch 1988: 110-111; cf. Freitag 1979, 24) <sup>(2)</sup>。これら対立する二つの歴史叙述の型をいかにして調停するのかという課題にアドラーは取り組みなければならず、この回答として他の芸術ジャンルを含めた様々な文化・社会状況との「連関」のなかで音楽独自の「発展」を規定していくという、「連関」を従とし、「発展」を主とする歴史観に至ったという。「標語を与えんとすれば、アドラーの最終見解は音楽の『相対的自律性 (die relative Autonomie)』 (Freitag 1979, 119) に即した考察方法ということになる」と、カーリッシュは、発展概念と時代画期の問題を扱ったフライタークの研究を参照しながらまとめている (Kalsch 1988, 113)。言い換えれば、彼は、「発展」概念と「連関」概念とに主従関係を与えて対比づけながら、後者を政治状況や他芸術ジャンルを含めた歴史記述の〈対象〉の拡大の意味で読解する。このとき「連関」概念は実質的に「時代精神」の概念に回収されてしまう。

しかし、アドラーが先の引用文 (引用2) において第一に音楽作品間の「連関」づけに言及していることから、ここでの論点が歴史記述の〈対象〉の拡大縮小の問題でないことは明らかで、歴史記述のより原理的な次元に焦点があてられている。すなわち、アドラーが意識的か否かを問わずここで主張するのは、「音楽術」の〈歴史的性格・歴史的位置〉とは決してそれ自体独立に存立するのではなく「連関」のなかで初めて認識されるという、音楽史の認識論的条件かつ歴史記述の方法であり、言い換えれば、音楽作品の〈文脈化 (contextualization)〉の要請である。音楽作品が自律的 <sup>(2)</sup> であるか否か、下部構造からなんらかの影響を受けているか否かは問題ではなく、様々な観点・規模から実行される〈文脈化〉としての「連関」



があつて初めて音楽史家は認識論レベルで音楽作品の〈歴史的理解〉に至るのである。この意味で、「連関」概念がアドラーの音楽史理論において二次的位置にあるとは必ずしもいえない。

たしかに、この文脈化としての「連関」概念には以下の引用文にあるように、ヘーゲルの「時代精神 (Zeitgeist)」の概念が投影されており、この点に音楽史の〈対象〉の拡大を読み取るのも否定されるべきではない。しかしここでは同時に、「連関」概念と「時代精神」との抽象度の違いが読み取られなくてはならない。

このとき「『連関の記述のとき』研究者は芸術家自らが意識していたものを越えて、芸術家が全く意識していなかった物事を明るみに出す。というのも「時代精神」(ヘーゲルの用語にしたがつて)は、歴史の機織り機に、つまり出来事の進行 (Fortgang) に即して作用し、諸事実の成立に影響し、そして、個々人を、また偉大なる人物、天才さえをも、その支配下に置くからである。いかなる芸術家も、芸術作品も、有機的発展過程の外部には位置していない。たとえ最も極端な実験であっても、この有機的発展過程のなかに位置を与えられねばならない。連関とは、時間的・年代的にも、また、純粹に本質的に時代の流れを超越しても、考察されうる。前者「時間的・年代的連関」は音楽史にとって決定的なもの、決め手となるものである。(Adler 1919, 13-14) [引用3] <sup>(2)</sup>

一読して明らかなように、「芸術家「本人」が全く意識していなかった物事を明るみに出す」「連関」を捉える歴史記述という発想が、ヘーゲルの名に結びつけられながら提示される。アドラーが『方法』内に文献表を掲載していなかったためにテクストの選定が困難なこともあり、あまりに多用された常套句としてのヘーゲルの「時代精神」の概念からこれ以上ふみこんだ考察を引き出すのは難しい<sup>(22)</sup>。ただし「連関」概念と「時代精神」との関係をこの引用文から読み取るとは十分可能である。すなわち、ここで「連関」概念は、第一に「時間的・年代的」のみならず体系的にも把握されうるとして最も広い意

味での〈文脈化〉を指しており、「時代精神」をその具体事例のひとつとして従えている。「連関」概念の最も原理的・抽象的な歴史記述の認識論のレヴェルでのごうした解釈はこの概念のまた別のコンテクストをふまえることでより強化される<sup>(23)</sup>。アドラーは「法則」概念への注釈のなかでも「連関」概念に言及している。

## 2. 2 連関と関数的結合

アドラーは、マッハ Ernst Mach (1838-1916)<sup>(24)</sup> の「関数的結合」概念を借用する。

しかしそれでも、あらゆる芸術作品は自然現象と同じく、ある種の前提条件に依拠している。音楽史家は、その条件を回顧的に推測し、事実の連関を確定する、あるいは——エルンスト・マッハが語るところでは——「関数的結合 (die funktionelle Verbindung)」を作成するのである。<sup>(25)</sup> (Adler 1919, 28-29) 「引用 4」<sup>(26)</sup>

ここで「連関」の語は「関数的結合」に言い換えられる。アドラーは『様式』の文献表にマッハ『感覚の分析』第四版（一九〇三年）を挙げており、以下で概観する内容から推察するに、『方法』においてもマッハのこの著作をふまえていると考えられる。

マッハは『感覚の分析』の第一章「反形而上学的序説」において、しばしば〈要素一元論〉と呼ばれる世界観を提示する。

諸々の色、音、熱、圧、空間、時間などは、多様な仕方で結合しており、これらに様々な気分や感情や意志が結びついている。この綾織物 (Gewebe) から相対的に固定したもの・安定したものが立ち現れてきて、記憶に刻まれ、言語で表現される。相対的に安定したものとしてみずは空間的・時間的に結合した色、音、圧、等々の複合体が現れる。これ

らの複合体はそれゆえ「比較的安定しているがゆえに」特別な名称 (Namen) を獲得し、**物体**と呼ばれる。「しかし」このような複合体は決して絶対的に安定しているのではない。(Mach 1903, 1-2) <sup>(26)</sup> (傍点はゲシュペルト)

マッハによれば、世界は色、音、熱、圧、空間、時間等の様々な「諸要素 (Elemente)」が結合した「綾織物」ないし「複合体」から成り、これら「複合体」のうち「相対的に安定したもの」をわれわれは「物体」や「身体」そして「自我」や「精神」等の「名称」で呼んでいるにすぎない。マッハはあらゆる世界の構成物が等しく「諸要素」の結合の結果であることを主張することで、精神と物体とを対置する物心二元論を否定する。「物体」や「自我」という「実体概念 (Substanzbegriff)」(Mach 1903, 4) は思惟経済に則った「仮定的単位 (die vermeintlichen Einheiten)」(Mach 1903, 10) にすぎず、あらゆる存在者が「諸要素」の「関数的依属関係 (functionale Abhängigkeit)」(Mach 1903, 13) つまり「連関 (Zusammenhang)」のなかでのみ捉えられる。例えば我々は「物体」と呼ばれている「複合体」を構成する「諸要素 ABC…」(例えば音) を「身体」と呼ばれる「複合体」を構成する「諸要素 KLM…」(例えば聴神経) との相関において、つまり「関数的依属関係」においてのみ「感覚 (Empfindungen)」(音感覚) と呼び、また自我 (音を聴く私という意識) の構成体として考察する (Mach 1903, 12-13)。管見のかぎりマッハは「関数的結合」の語を用いていないのだが、先の「関数的依属関係」あるいは「関数的関係 (Functionalbeziehungen)」(Mach 1903, 28-29) とした用語がこれに相当すると考えられる。これらはマッハの「要素」一元論的立場 (der monistische Standpunkt) (Mach 1903, 11) を象徴する概念であり、彼の用語法では「連関」と置き換え可能である。いずれにしてもマッハはこれらの用語によって視点の設定によって変化しながら立ち現れる〈関係〉を重視した現象学的世界観を提示する。

「関数的結合」の語を介してマッハの議論を移入することによって、アドラーの用いる「連関」の語は、たとえば比喩的であっても歴史世界そしてその内部の存在者を様々な条件・要素の相対的な複合体として捉える歴史観を強調するようになる。

ひとつの音楽作品から時代様式に至るまで様々な規模の様式は、音楽的構成要素のみならず当該時代の「精神的・心的生」を含めた多様な「複合体」として捉えられて初めて、歴史世界の内部に現れる。

以上をまとめると、アドラーテキストにおける「連関」の語は実体化されたヘーゲルの「時代精神」の観念のみならず、これを包括するマッハの「関数的結合」概念を背景としており、音楽史記述の際に〈芸術作品の文脈化〉を要請する術語である。すでに確認したようにこの「連関」の記述は必ずしも継時的連関のみに限定されず共時的、あるいは、時間軸とは関係なく無時間的・体系的にも理論上は実行されうる。そうであるならば、次には「連関」のなかで認識される各種様式にどのような歴史物語のプロットが与えられるのが問題になるだろう。ここで注目されるのは「発展」概念である。

### 3. 発展概念とベルンハイム

「連関」のなかで捉えられる歴史的事実・出来事になんらかのプロットが与えられることで歴史物語が認識論的意味で構築される。たしかに先の引用文3においてヘーゲルの名が挙げられることで「有機的発展」の語は理念の自己実現としての目的論的進歩史観を読者に連想させうる (cf. Kalisch 1988, 104; Bouton 2019, 70)。以下、「発展」概念に即してアドラーが求める歴史の線型を考察する。

#### 3. 1 進歩と発展

第一にアドラーは、以下のように、歴史叙述に関して右肩上がりには上昇する「進歩」の直線を否定する。

あらゆる有機体が連続性と変化に基づいているのと同じく、あらゆる芸術の総有機体もそうである。あらゆる有機的発

展において、妨害、障害、異常が存在する。これらはそれ自体認識される必要があるし、恣意的に連続性の中に押し込まれてはならない。[……] まっすぐに上昇している発展系列を獲得し、作爲的に構成し、曲線を直線へと改造するために、中断、障害、逸脱運動 (Lateralbewegungen) として後退を解釈し直すことは避けねばならない。(Adler 1919, 14) [引用5] <sup>(27)</sup>

「有機的發展」のなかには単純な上昇線には該当しない「妨害、障害、異常」が存在する。アドラーは、個別事例を無視して進歩の直線を恣意的に描くことを避けるよう要求し、さらに以下のようにはっきりと進歩史観から距離をとる。

進展 (Fortentwicklung) の概念に関して、次の時代の生産物により高次の完全性の概念は含まれない。上昇には下降が続くことがある。そのような下降もまたその魅力を有している。まさしく、最高の芸術開花の時期において、低級に位置する芸術分枝がそれ独自に、このこと「『それ自体の魅力』を証明することがある。各様に枝分かれする芸術現象の全経過から、あらゆる変動にもかかわらず存立し、その認識と確定が音楽史の課題である、そのような発展の一種の恒常性 (eine Steigkeit der Entwicklung) が明らかになる。(Adler 1919, 14-15) [引用6] (傍点引用者) <sup>(28)</sup>

アドラーが「より高次の完全性」を追求する進歩史観を採用していないことはこの一節から明らかである<sup>(29)</sup>。彼は、各時代、各地域、各作曲家の意義を認める価値の相対主義の立場をとる (cf. Adler 1885, 9; Adler 1911, 11)。<sup>『方法』では、上記の一節のほかに、音楽美に限定されない広義の価値論への懷疑が表明されており (Adler 1919, 39) <sup>(30)</sup>、少なくとも、彼が価値判断を伴う進歩史観に対し自覚的に反対する点はたしかである。そして、「発展」の語は、歴史学者ベルンハイム Ernst Bernheim (1850-1942) の議論をふまえることで、この「反進歩史観を象徴する術語へと変容し、また進化論風の連想からも</sup>

注意深く境界付けられる。以下、ベルンハイムとアドラーとの接点を考察する。

### 3. 2 「発展的・発生の歴史」

アドラーは『方法』第Ⅴ節「音楽史の方法の予備考察と」[諸学との]「アナロジー関係」第二項においてベルンハイムを取り上げながら一般史学と音楽史学との類似点を述べる<sup>(1)</sup>。

音楽史の仕事もまた、いくつかの段階を経る。すなわち、歴史記述の諸段階と類似関係にあり、それらはベルンハイムが報告的、実用的、発生的として三つのカテゴリーで呼称している。(Adler 1919, 37) [引用7]<sup>(32)</sup>

ベルンハイムは『歴史学方法教程』<sup>(33)</sup> (初版一八八九年)において歴史叙述モデルの変遷を三段階にわけ略述する。すなわち、「物語的・報告的歴史 (erzählende oder referierende Geschichte)」[「教訓的・実用的 (lehrthaft oder pragmatisch) 歴史」]、そして「発展的・発生的 (entwickelnd oder genetisch) 歴史」である。第一の「物語的歴史」(Bernheim 1908, 22-26) は、出来事を時系列に沿って羅列する方法であり、各地域の伝説やホメロスの叙事詩等が含まれる。第二の「教訓的・実用的歴史」(Bernheim 1908, 26-31) は、トゥキディデス『戦史』に代表され、出来事の進行を明確にするだけでなく、「どういった理由から、またどういった意図であらゆることが生じたのかを知ろう」とし、「出来事の動機／根拠づけ (Motivierung) に至らなければならない」(Bernheim 1908, 27)。これによって事態の進行の原因を考察し、過去の出来事を教訓として将来に役立てる。ただしこの段階の歴史家は「出来事の経過のなかで現れる『行為者の』動機、目的 (Zwecke)、『目標 (Ziele)』を中心に据え、これらを行為者の自覚的意図と見なし、純粹な心理学的要因へと帰属させようとする」。つまり、歴史家は行為主体の「心理的原因の特定」からのみ出来事を一面的に捉えようとするほか、その動機類推はそもそも何らかの教訓をえたいという歴

史家自身の予断のもとで行われる (Bernheim 1908, 28-29)。第三の「発生的歴史」(Bernheim 1908, 32-41)は、「近世 (Neuzeit)」以来徐々に発達した歴史認識のあり方である。「この段階において歴史はそもそもひとつの科学 (Wissenschaft) となった」のであり、「それぞれの歴史的現象がどのように生成したのか、出来事の連関 (Zusammenhang) のなかでどのように発展したのか」(Bernheim 1908, 32)の認識が目指される。「教訓的歴史」と異なり、ここでは歴史的出来事それ自体の「純粋な認識」が「目標に設定される」(Bernheim 1908, 32)。

アドラーはこの三区分に基づいて、音楽史においても「報告的」(「物語」)、「実用的」歴史を経て、ようやくバーニー・フォルケル、アンブローズに「発生的歴史」の萌芽を見出す (Adler 1919, 37)。しかし「流布している教科書や解説付き著作物は、ほとんど全く第一の段階」すなわち「報告的歴史」に「あるいは報告的・実用的段階の組み合わせに」とどまっており、アドラーは、科学としての音楽史学が目指す歴史叙述のモデルとして「発生的歴史」を要求する (Adler 1919, 38)。それではベルンハイムが語る「発展的・発生的歴史」とは何かがより詳しく問われねばならない。ベルンハイムの議論こそ進歩史観とも進化論とも異なる「発展」の語の文脈が準備されている。

### 3. 3 ベルンハイムの発展概念

ベルンハイムは「発生的歴史」について以下のように述べる。

発生的歴史観が浸透して以来、発展の概念は我々の学問「『歴史学』」の中心に位置している。我々は、有機的なもの一般の領域に関して「発展」の語を、統一的経過、つまり、一貫した主体に即して知覚される、連続的継続的な一連の諸変化と定義する。この諸変化は主体の存在本質 (Wesen) を根拠 (Grund) とし、したがって、この存在本質が「保たれているが」ゆえに諸変化は新造物 (Neubildungen) の意味で生じる。この新造物は、形態に関しては一層多様であり、



新たな性質と機能を示す。(Bernheim 1908, 10-11)<sup>(34)</sup> (傍点はゲシュペルト)

「発生の歴史」の鍵概念は「発展」である。ここでベルンハイムは「有機的なもの一般」を強調することで、この語を「統一的経過、つまり、一貫した主体に即して知覚される、連続的継続的な一連の諸変化」として一般的に定義し、さらに、生物学的表象(「新造物」)が完全に排除されてはいないものの、これを極力避けた「変化」の抽象的定義を目指している。彼は続けて、進化論風理解を避けるため以下のように歴史学の用いる「発展」について注釈を加える。

我々が歴史学の領域で関係するかぎりでの有機的發展とは、生物学的發展一般とは以下の点で区別される。すなわち、社会的存在としての、つまり、ますます一層強く、広く自覚して目的を設定しながら(zwecksetzend)活動することをその本性にもつ主体としての人間の諸活動が問題となるという点で。(Bernheim 1908, 11)<sup>(35)</sup> (傍点はゲシュペルト)

「生物学的發展一般」の境界は不明だが、少なくともここにはダーウィン進化論が含まれる。というのも、ベルンハイムは、「歴史的發展の概念」に対して「生物学的發展の概念」は「容易には歴史的生の領域には応用されえない」としながらも、「ダーウィニズムによって非常に重要になった生物学的發展概念「『進化』を」「歴史家たちが学ぶのは控えられるべきではないだろう」(Bernheim 1908, 11)とし、「発展」概念が進化論領域でも有効に用いられていることを認めているからである。したがって、よりふみこんで解釈すれば、前記引用文にて歴史学における「発展」概念を意識的に定義する彼の試みには、生物学一般というよりはダーウィン以後の「発展＝進化」概念が否定しようのないほど重要度を増している事態が暗示されており、「発展」概念を取り巻く当時の特殊な事情が反映している。すなわち、「自覚的」に「目的を設定し」ながら活動する人間の行為という観点は、変異と生存競争、そして自然選択によって個体の意志とは無関係に種が多様に進化するという生

物学的歴史観との対比でこそ際立ってくる。当時こそ強く意識されるこの「生物学的発展」と「歴史学的発展」との対比を経て、前者を歴史学に持ち込むことは否定される。

さらにベルンハイムは、「発展」が「退化 (Entartung)」の意味なのか「改良 (Veredelung)」の意味なのかといった問題は「世界観」を巡る「歴史哲学」に属しており、歴史学においてはただ以下のようにのみ使用されるとする。

ここではただ、起こりうる誤解の故に、発展の概念それ自体は以下の点で中立的 (neutral) であることを強調しなければならない。すなわち、この概念は、歴史的出来事に関しても、自然の出来事に関しても、成長 (Werden) と繁栄 (Aufblühen) などびびり衰退 (Niedergehen) と滅亡 (Absterben) とを包括するのだ<sup>(36)</sup>。(Bernheim 1908, 15)

ここで彼は、「発展」を「歴史的出来事」「人間の行為」に関しても「自然の出来事」に関しても上昇線と下降線とを対等に扱う「中立的」概念として措定する。ここには進化論という特定の「発展」概念の文脈や退廃的思潮あるいは進歩史観は含意されない<sup>(37)</sup>。

以上のベルンハイムの記述をふまえるとき、『方法』においてアドラーの用いる「発展」の語の意味がはっきりする。アドラーは音楽史において「発生的歴史」を求めつつ、注意深く「進展」の概念に関連して進歩史観を否定している。さらに彼は「有機的発展」には「上昇」のみならず「下降」も含まれることを述べている(引用5および6)。これらの注釈はベルンハイムの「発生的・発展的歴史」の観念、そして、ここに含まれる「中立」的用法としての「発展」と一致している。アドラーは、ベルンハイムの語る「発生的・発展的歴史」に依拠して、発生、成長、衰退という、「中立的」な「発展」のプロットを歴史叙述に採用するのである。

ただしここでベルンハイムの記述に関してひとつの疑問が生じる。すなわち彼は「発展」概念を一般的に定義し、かつ「中

立的」概念として措定しつつ、他方で「生物学的発展」あるいは特に進化論との相違を示すために「目的を設定しながら」行為する人間の「発展」を記述対象とする歴史学というやや不用意な注釈を加えることで、歴史の目的論に接近しているのではないかという疑問である。この注釈は進化論を除外するという点では彼の「中立的」発展概念の措定を補強する一方で、「発展」概念に歴史展開の動力としての「目的」という論点を加えてしまったかのようであり、注意しなければ歴史の超越的支配者としての「目的」を設定したかのようにも捉えられかねない。ここで注目されるのは、ベルンハイムが科学的歴史叙述のモデルとしての「発生的・発展的歴史」には「中立的」発展概念を採用するだけでは十分ではないとし、これとは別に「因果認識」もまたその成立条件として求める点である。彼は「発展」概念を歴史叙述の「中立的」プロットというごく限定的範囲に位置づけるのと同時に、念入りにそのプロットの説明様式として「因果性」の認識に言及する。すなわち、「発展」の「中立的」プロットそのものではなく、そのプロットの〈説明・根拠づけ〉が次に問われるのである。特に彼は自然科学との対比で、歴史学における「法則」概念を論じる際に、合わせてその周辺概念である「因果性」や「必然性」概念を検討している。次節ではこの「法則」概念を検討しつつ、「因果性」についても同時に考察を加えることとする。ベルンハイムが大きな物語を可能にする目的の設定によって「発展」を根拠づけようとするのではなく、重点を人間主体の意志・心理に置くことで「目的」概念の拡大解釈・強権的支配からうまく逃れている点が明らかになるとともに、彼の議論を参照軸とすることによって、アドラーがいかなる「発展」の説明様式を採用しているのかもまた同時に明瞭になる。

#### 4. 法則概念とベルンハイム、エクスナーそしてマッハ

歴史学において自然科学と同じく普遍的「法則」が立てられるのか否か、そしてそれは歴史的出来事の説明いわゆる歴史的説明に利用されるのか否かという問題は、歴史学の科学的身分あるいは歴史学的知とは何かを巡る大きな問題意識のなか

で十九世紀後半以降、ドイツ語圏で活発に議論されてきた。周知のとおりディルタイは精神科学の方法としての「理解 (Verstehen)」と自然科学の方法としての「説明 (Erklären)」とを対比づけ、ヴィンデルバントは自然科学の「法則定立的 (nomothetisch)」な方法に対して、文化科学の方法を「個性記述的 (idiographisch)」と特徴づけている。アドラーが歴史学の科学としての固有の地位を巡る同時代の論争を念頭に置きながら「法則」概念に言及している点をふまえるならば (Adler 1919, 27)、彼のこの概念の一見したところの撤回は当時の学問論の流れに沿った精神科学あるいは文化科学としての音楽史学の定立の一環といえる。しかし、「法則」の語の意味とその文脈を詳細に検討するとき、単に自然科学からの離反に還元しきれない「法則」概念の諸相に応じたアドラーテクストの複数の面が浮かび上がる。以下では、はじめにベルンハイムの議論を確認したうえで、アドラーの記述を分析する。

#### 4. 1 発展史と因果性および法則

ベルンハイムはヴィンデルバントやヴント、そしてディルタイらの著作を頻繁に脚注に挙げながら、歴史的知とは何かを問う。第一に彼はあらゆる学問的認識の根底に「因果連関 (Kausalsammenhang)」があるとし、これを「存在するあるいは生成すると考えられるもの全てに対してひとつの特定の根拠 (Grund) あるいは複数の根拠がある」という意味の「包括概念」として措定する (Bernheim 1908, 105)。続けて彼は、自然科学は事物の「質的差異」を捨象したうえで、「一貫した原因 (konstante Ursachen)」から「常によっても同じ結果が生じる」という意味での「自然法則あるいは物理的因果性」の認識を目指すとし、他方で、精神諸科学は「社会的存在としての人間の活動」に関わり、むしろ「質的差異」を重視した「心理的現象世界」の認識を目指すとする (Bernheim 1908, 106-107)。「感情し、意志し、思考する」人間 (Bernheim 1908, 107) の「活動」とは「意識内の事象の外化表出であり」、これは外界からの情報の受信とそれへの反応という個人内部の「傾向性 (Anlage)」によって「規定されている」。したがって「人間の活動」を「質的差異」に即して扱うには、この意識内の

経緯こそ捉えられなければならない。「原因と結果の統一的連関として「自らの内部で」直接に認識する」つまり「理解」することが求められる。この意味で、量的処理を施される「自然法則的な」「物理的」「因果認識」と異なる「心理的因果認識」が精神諸科学、特に歴史学の目標とされる (Bernheim 1908, 110)。

問題は、この「心理的因果認識」が「法則」に基づくのか否かにあり、ベルンハイムはまず「法則」を(A)「普遍妥当的な命題」であって「自然の因果性という最も厳密な意味」での「自然法則」と、(B)「因果的と推測」された「経験的法則あるいはむしろ規則 (Regel)」そして (C) 単なる「諸現象の関係の記述」という意味で因果認識の欠けた、「誤用」としての「法則」とに分類する (Bernheim 1908, 111-112)。(C) はそもそも因果認識の欠如のゆえに科学的には利用されえないため、(A) と (B) が歴史学において利用されるのかがそれぞれ問われる。(A) は自然界そして物理的対象としての人間にあてはまり、「人間の感情、意志、思考の「様性」の解明には役立つが、先の意味での「心理的因果認識」には利用されない。(A) は、原因が特定されれば自動的に結果が導かれるという「前進的 (progressiv)」性格をもつのに対して、歴史学における「心理的因果認識」は、特定の結果から出発し回顧的に様々な特殊事情をその原因として解釈する「遡行的 (regressiv)」性格をもつからである (Bernheim 1908, 116)。また (B) は「統計法則」のように「個別事例の認識」を「図式化」する場合には有効であるが (Bernheim 1908, 118-119)、「これも結局 (A) と同じく「質的に異なった諸反応を伴う人間存在の性質」の認識と相反する。あくまで歴史学的認識における因果関係とは「遡行的」性格をもち、「法則として定式化されない」 (Bernheim 1908, 128)。つまりベルンハイムは以下のように歴史学における「法則」そして「因果」の問題にひとつの回答を示す。

歴史学は普遍妥当的法則と一般概念とを見つけることはできないし、そうしようとしてもしない。歴史学にとっては、自身の領域内の諸事実の連関を、人間の自然本性の独自性 (Identität der menschlichen Natur) とそれに付随する心理的因果

性とに基づいて、統一的発展の意味で把握することで十分である。(Bernheim 1908, 159-160) <sup>(38)</sup>

ベルンハイムによれば、歴史学は「普遍妥当的法則」の発見ではなく、人間世界での「諸事実の連関」を「統一的発展の意味で」把握することを要求する。「統一的発展」とは先の主張をふまえるならば、一貫した主体に即した成長から衰退への「一連の諸変化」と考えられる。このとき、「連関」の記述を根拠づけるのは人間精神に密着した「心理的因果性」である。ベルンハイムは「法則」を除く「発展」、「連関」、「因果」の各語を歴史学内の術語として位置づけ直しつつ、歴史学を以下のような「科学」として定義する。

歴史学とは以下のような科学である。すなわち、社会的存在として（個人的ならびに類型的、集合的に）活動する人間の発展という時間的・空間的に特定された諸事実を、心理的・物理的因果性という連関のなかで研究し、記述する科学である。(Bernheim 1908, 9) <sup>(39)</sup> (傍点はゲシュペルト)

ベルンハイムによって「科学」の段階にある歴史叙述モデルとして位置付けられた「発生的・発展的歴史」は、広く「心理的・物理的因果性」、言い換えれば、精神内部と身体あるいは環境にまで及ぶ外部の因果関係という「連関」のなかで、人間主体の「中立的」意味での「発展」を認識する学問である。繰り返し述べられたように、特に人間心理内部の因果的連関の「理解」こそが重要であり、「目的を設定しながら」活動する人間が対象となるという記述は「法則」に還元されない、主体の意志を強調するこの文脈で読まれることを期待している。ベルンハイムの歴史理論において「法則」概念は放棄されるが、「因果性」が「連関」概念と結合することになる。

すでに確認したようにアドラーは「連関」の語を第一にヘーゲルそしてより強くマッハに関係づけて導入している。「法則」

概念そして「因果性」に関するアドラーの見解を分析することで彼とベルンハイムとの違いが明瞭になる。

#### 4. 2 歴政法則、普遍的法則、確率論的法則

アドラーは『方法』「一般の部」内第IV節「必然性の問題」において、「芸術の出来事は人間の文化活動の際のあらゆる精神的活動と同じく、内的に首尾一貫するもの、すなわち一貫性／無矛盾性の条件 (die Bedingungen innerer Folgenmäßigkeit, sagen wir Folgerichtigkeit) にしたがって生じる」と述べる。彼によれば「問題はこれ」「一貫性」に対し、特定の法則が立てられるかどうかに向けられる」(Adler 1919, 27)。続いて「一貫性」とは何かについて明言されないうまま、まず「自然科学」における「法則」概念が音楽史に関して否定される。

あらかじめここで、すでに強調したように、BがAに結果として継起するという意味での自然法則の根本原理は容易には音楽術の出来事には転用されえない、ということを書くべきではない。自然において存立するような、原因と結果の定数 (die Konstanz von Ursache und Wirkung (Folge)) は、音楽術の領域では、この絶対的で必然的な仕方 (diese absolute, apodyktische Art) では欠けている。それにもかかわらず、事実の経過の中に、ある連続性 (eine Kontinuität) が存立する。その連続性がどんな種類なのかは、音楽史研究が確定しなければならない。私は、歴史的発展過程においては、現象のある秩序が継起的・共起的に明らかに確証されるのであるから、この秩序を相対的に限定された法則性 (Gesetzmäßigkeit) として、自然現象の絶対的に拘束された法則秩序 (Gesetzhlichkeit) に対置したい。自然の必然性 (Naturnotwendigkeit) と芸術の必然性 (Kunstnotwendigkeit) とはしたがって、互いに完全には一致しない二つの概念である。 (Adler 1919, 27-28) [引用 8] <sup>(8)</sup>



ここでアドラーの語る「法則」概念は、用語法に混乱が見られるけれどもおよそ、AにBが結果として続くという因果関係と、「必然性」あるいは普遍妥当性とに分節される。ここで音楽史に関して第一に否定されるのは後者の要素であり、「相对的に限定された法則性」が見られるのみとされる。「法則性」とは「一貫性」と言い換えられるだろう、現象内に比較的多く観察されるなんらかの「秩序」である。アドラーが音楽史の流れのうちに見て取るこの「秩序」は、自然現象とは異なった「必然性」をもつという<sup>(41)</sup>。「法則性」、「一貫性」そして「秩序」の内容はここでも明言されないままであるものの、一方で、二種類の「必然性」があるという対比は、厳密な普遍妥当的法則と対置される〈確率論的法則〉概念をふまえることで理解できる。アドラーはこの概念をエクスナーから引き継いでいる。

すでに自然法則において、偶然が過小評価すべきでない役割を果たしているのならば——このことは何度も強調されF・エクスナーによって彼のヴィーン大学総長演説(1908)にて、非常に明快に論じられたように——、芸術的出来事においても、異常なもの、天才の行為が本質的に関与規定的要素として影響を表す——ただしデウス・エクス・マキナのような意味ではないが。最も強い才能の業績もまた、発展史的条件に時間的・場所的に依存しており、音楽術という全体有機体のなかで、芸術事実の全過程のなかで、ひとつの分枝として理解されうるのである。変化・実行・有機的前進の一貫性(Folgerichtigkeit der Abwandlung, des Vollzuges, des organischen Fortganges)は自然の法則と同一ではない。

(Adler 1919, 28) [引用6]<sup>(42)</sup>

ここでは「天才」という個的なものあるいは「偶然」が天上からその一声で筋を急転させる「デウス・エクス・マキナ」ではなく、あくまで「発展史」のなかに位置していることが述べられており、アドラーは本稿第一節で引用した『様式』内の記述(引用1)と同じく再度エクスナーの名を挙げる。『様式』の文献表からここではフランツ・エクスナーのヴィーン大

学総長演説「自然科学と人文学における法則について」（一九〇八年）が念頭に置かれていると考えられる。以下、エクスナーの議論を確認する。

#### 4. 3 エクスナーの確率論的法則概念

エクスナーは数学の公理を除いて、物理学に代表される自然科学と歴史学に代表される人文学とは「法則」概念に関して決して分断されているのではなく、むしろ連続しており「両者の」溝は架橋不可能ではない」（Exner 1908, 74）ことを主張する。彼によれば、法則が「自然の中に存在するのではなく」、人間によって初めて「定式化」される「言語的・計算的補助手段」としての知的構成物であるかぎり（Exner 1908, 49）、（数学を除く）自然科学において「絶対的法則は存在しない」（Exner 1908, 58）。彼は「原子論的世界観の熱烈な支持者」（Exner 1908, 52）であるボルツマン Ludwig Boltzmann（1844-1906）<sup>(43)</sup> による気体分子運動論や二個のサイコロを同時に投げた際の出た目の和を例に挙げ、個々の分子の運動やサイコロ投げの個別の試行結果は「偶然」（ランダム）であっても、「平均値（Durchschnittswert）」としての傾向、すなわち一定の速度分布や和7が、観察を続けることによって獲得されるという（Exner 1908, 53-56）。エクスナーによれば、「偶然」の個別事例から導出されるこの「平均値」こそ「法則的なもの（Gesetzmäßigkeiten）」であって、科学が獲得する「法則」とは「蓋然的法則／確率法則（Wahrscheinlichkeitsgesetze）」（Exner 1908, 58）にほかならない。「蓋然的法則」を得るためには、多数の事例を収集すること、そして、その事例はすべて同じ外的条件の下にあることが求められる。この意味で、物理学はより蓋然性の大きい「法則的なもの」を獲得できるが、植物学、動物学、地質学、天文学といった「記述的自然科学」（Exner 1908, 74）では、外的条件の斉一性の観点と個別事例数・データ数の観点から、蓋然性の小さい「法則的なもの」が得られる。歴史学は、ほとんどの場合「偶然」として処理される数個の事例を観察できるようにすぎず（Exner 1908, 69-70）、したがって「記述的自然科学」よりもさらに蓋然性の小さい「法則的なもの」が推測される。エクスナーによれば、事例から規則性を帰納

的に抽出するかぎり、自然科学においても、人文学においても「絶対的法則」は存在せず、ただ蓋然性のグラデーションに即して、各ディシプリンが得る「法則的なもの」が配列される。

アドラーが「偶然」と「法則」とを対置しながら両者の関連を重視する姿勢はこのエクスナーによる〈確率論的法則〉を紹介することでよく理解される。彼は本来ならば蓋然性とすべきところを「確率論的」「必然性」と言い換えているのである。エクスナー流の確率論的法則概念はモザイク状の世界に付加されるのであってあくまでランダムな個々の事象の存在を認めており、この意味で、「天才」と「発展史的条件」あるいはより具体的には「時代精神」とを対立させるのではなく、むしろ調停する知的構築物として積極的に転用される。つまり、音楽史に認められる「法則性」としてアドラーが併記している「一貫性」というのは個を個として維持したままで獲得される「平均値」としての「秩序」、類としての「秩序」を意味しており、そうであるならば「音楽術という全体有機体」の類的傾向である「発展」のプロットそのものと考えられる。

#### 4. 4 マッハの原因概念批判と関数概念

さらに、「平均値」としての確率論的法則は、サイコロ投げの試行がよく示しているように、統計的あるいは無時間的処理を前提にしている。AのあとにBが継起するという時間的前後の因果関係は、確率論的法則とは別に現象間の関係として付加されねばならない。アドラーはすでに、「必然性の問題」の節に先立って「因果法則」を音楽史に関して否定している。

芸術行為の連続性の基礎には、現象の因果性 (Kausalität) がある。ただし、現実科学 (Realwissenschaft) によって措定される、あらゆる変化は原因をもつというような、因果法則の意味でとらえられるべきではない。音楽史においては各々の出来事は状況の総和に結び付けられる。しかし、これは必然性をもって現れるわけではない。「……」芸術領域の事実や出来事間の因果的連鎖 (Kausalexus) は自然科学の意味での原因と結果の関係にあるのではなく、条件 (前提条件)

と自由な創造作用との「連関の」関係にある。発展の法則性「……」は因果法則に結び付けられるのではなく、発展の中でただ因果性の原則が一般に観察されうるだけである。(Adler 1919, 15) [引用 10]<sup>(4)</sup>

この引用文において「因果法則」と「因果性」との微細な語の違いを見逃してはならない。「因果法則」とは「原因と結果の関係」をその契機とし、これは先の引用文(引用 8)中の表記を用いれば「原因と結果の定数」を指す。他方で「因果性」とは単に「因果法則」を弱めた、原因と結果の認識を指しているのではない。ここで再度、マッハ『感覚の分析』がアドラーの用語法の理解に役立つ。

マッハは『感覚の分析』第五章「物理学と生物学、因果性と目的論」において、因果論的理解と目的論的理解とがともに科学において有効であること、そして、物理学は前者を、生物学は後者を採用するといった断絶は不要でありまた不適切であることを主張する。ここでマッハの語る「因果論的理解 (das causale Verständnis)」とは、「諸事実に普遍的に対応している」と見なされる「何らかの「直接的連関」を指し示す「概念」を帰納的に獲得すること」、「生起する個々の事実もまたすべてこの概念に対応していると論理的必然性 (logische Nothwendigkeit) をもって期待するほかない」事態を指す (Mach 1903, 72)。ただし、概念と個々の事実との間には「自然の必然性 (Naturnothwendigkeit) はない」 (Mach 1903, 72)。言い換えば、「因果論的理解」とは「事実複合体」の「直接的連関 (強調引用者) を効率的に捉える便宜的な概念が構成されることで、次には個々の事実が「論理的必然性をもって」「演繹的に」この概念のもとに捉えられる認識様態を指す。これに対して「目的論的理解」は、「事実複合体」の直接的連関を把握するのが困難な場合に暫定的に設定される「目的」を紹介して「連関」を捉える認識様態を指す。生物進化のように様々な要因が複雑に作用する事象を研究する生物学では、実験を通して事象を単純化することができる物理学と異なり「因果論的理解」はいまのところ難しいとマッハは語る (Mach 1903, 72-73)。ただし、「因果論的理解」も「目的論的理解」も、捉える「連関」の種類が異なるだけであってどちらも認識の道

具立てとして有用である。マッハが認める「因果論的理解」とは概念と「事実複合体」との「論理的必然性」をともなった対応関係を指しているのであり、これに対して彼は「一定量の原因に一定量の結果が継起する (einer Dosis Ursache folgt eine Dosis Wirkung)」や「凝固り固まった」「古い伝統的な因果性の表象 (die alte, hergebrachte Vorstellung von der Causalität)」(Mach 1903, 73) を批判しながら以下のように述べる。

私はしたがってずっと以前、原因概念 (Ursachebegriff) を数学的関数概念 (der mathematische Funktionsbegriff) で置き換えようと試みた。すなわち現象相互間の依属関係、より正確にいえば、現象の諸微表相互間の依属関係で置き換えようとした。(Mach 1903, 73-74) [……]

以下の点で私には因果概念よりも関数概念のほうが好ましく思われる。すなわち、関数概念は高い精度 (Scharfe) を必要とし、この概念には原因概念の不完全性、未規定性そして一面性がないという点で。(Mach 1903, 76) <sup>45</sup> (傍点はゲシュペルト)

マッハはヒューム風の従来の「因果性の表象」に伴う「原因」の契機を特に批判の対象とする。「自然における諸種の連関がある所与の事例に関してひとつの原因とひとつの結果を学示できるほど単純であるのは稀」(Mach 1903, 73) であり、「原因」の措定とは「アニミズム (擬人主義) Animismus (Anthropomorphismus)」(Mach 1903, 80) の延長にある「四大元素説のような一種の原始的・呪術的世界観 (eine Art primitiver, phantastischer Weltanschauung)」(Mach 1903, 73) の名残にほかならない<sup>46</sup>。先述のとおりマッハの語る〈要素一元論〉の世界観のもとでは、あらゆる存在者は諸要素の連関・結合関係として捉えられるのであって、諸事象のあいだの関係をもっとも中立的かつ効率よく取り扱うことができるのは「関数概念」である。マッハは関数的連関のもとに目的論的理解 (＝間接的連関の把握) と因果論的理解 (＝直接的連関の把握) とを包摂し

これらを世界認識の方法として認める一方で、「原因」概念を一契機とする「伝統的な因果性の表象」を「関数」概念によっていち早く取って代わられる二次的存在とする。

アドラーが「連関」概念を「関数的結合」と言い換えていた点を考慮すれば、彼が「原因と結果の定数」としての「因果法則」を否定するのはマッハによる「伝統的な因果性の表象」批判を踏襲していると考えてよいだろう<sup>(47)</sup>。あるいはより厳密に言えば、「因果法則」の語は、「因果」に関してはマッハに即して、そして「法則」に関してはエクスマーに即して、両者が相乗することで否定されるといえる。「発展」の内部ではたしかに原因と結果との関係が観察されるが、これは「因果法則」ではない。あくまで「状況の総和」という文脈（＝「連関」＝「関数的結合」）のなかで「出来事」を認識することが重要なのであって、特定の原因と結果との関係をこの総和のなかで発見することは困難であるばかりか、そもそも目指されてもいないのである。この意味で、アドラーの用語法での「因果性の原則一般」とは、マッハが語る通り二次的な「表象」にすぎない。

こうしてアドラーは、以下のように因果法則も普遍妥当的法則も音楽史に関して否定する。

二つの知的領域「自然科学と歴史研究」双方の現状にしたがえば、ここでの議論からは以下の結論が導かれなければならない。すなわち、われわれは音楽史において、因果法則を認めることも、自然科学的な意味で法則の絶対的有効性を認めることもなく、芸術的事実の経過における内的な一貫性、整った秩序、一種の必然性、つまり、そのなかで天才がその比較的自由な個人的活動によってある関与決定的意義を有するところのもの、を認識する。(Adler 1919, 35)「引用11」<sup>(48)</sup>

ここで、アドラーとベルンハイムとの違いが明確になる。ベルンハイムは「普遍妥当的法則」ではなく「心理的因果性」に

基づく「連関」の発見を「発展的歴史」の課題としていた。アドラーとベルンハイムは、必然的・普遍妥当的法則を歴史に  
関して否定する点で一致している。しかし、エクスマーを介して類的出来事と個的出来事とを調停する〈確率論的法則〉あ  
るいは「一貫性」概念を想定することによって、アドラーはベルンハイムと異なり因果関係も認識目標から除外する。この  
違いには、アドラーがヴィーンの思想圏に在るといふテクニストの布置だけでなく、意志する人間の行為（Handlung ≡ 筋）  
を対象とする一般史学と、音楽作品を対象にする音楽史との歴史理論内部の根本的相違が関係しているように思われる。音  
楽作品の〈文脈化〉としての「連関」を要求し「一貫性」ないし確率論的法則という観点を導入することによって、心理的  
「因果関係」によって連鎖をつむぐことのできない、あるいは作者の心理を読む疑似精神分析的説明を旨さない様式史と  
しての音楽史叙述の困難が回避されることになる。すなわち、様式を主体とする歴史物語を語る際に、人間世界を含めた総  
和的状况を取り込み、因果関係に代わって芸術作品を取り巻くこの文脈の記述・それ・自己・をもつて芸術世界の歴史的説明を実  
行するという方法が、ひとつの戦略として有効になる。ベルンハイムにあっては「連関」概念が因果関係と結合していたの  
に対し、アドラーにあっては「連関」とは因果関係に代わる、歴史世界の説明・根拠づけの文脈主義的方法概念である<sup>(49)</sup>。  
この段階で彼の用いる「連関」の語は二つの相に分節される。すなわち、「連関」とは第一に歴史認識の方法を、第二に歴  
史的説明の一樣態を指し、前者は認識論レヴェルで歴史記述の深層にあり、後者は記述行為の結果である歴史叙述を支える  
中間層としての、歴史世界の説明・根拠づけのレヴェルにある。

ところで、アドラーが特に注釈なく用いていた「恒常性」（引用6）そして「連続性」の語（引用8）を、マッハもまた  
使用している。すなわち、「Aが現れるところではどこであれBが付け加えて考えられうる（hinzudenken）」という原理を「恒  
常性あるいは連続性の原理（das Princip der Stetigkeit oder Continuität）」と呼ぶことができた（Mach 1903, 47）と述べている<sup>(50)</sup>。  
この原理は事象間の「連関」を効率よくとらえる思考の「習慣」であり、およそ法則の把握に該当する。すでに述べたよう  
に、アドラーは「一貫性」の語を「法則性」や「確率論的必然性」に言い換え、これらは類としての音楽様式がたどる「発



展」のプロットそのものと考えることができた。マッハの「恒常性の原理」そしてアドラー自身のこれらの用例をふまえることで、「発展の一種の恒常性」（引用6）というやや特殊なアドラーの用語もまた、「一貫性」や「法則性」の語のヴァリエーションであることがようやく突き止められる。彼は、「連続性がどんな種類なのかは、音楽史研究が確定しなければならない」（Adler 1919, 28；引用8）としているように、音楽史にみられる類的「秩序」としての「発展」が「法則」に代わってどういった範疇に属すのか、あるいはどういった語で抽象化すればよいのかをいまだ決定できずにいる。アドラーは「法則」の語を避けつつ、歴史のなかの秩序を言語化しようと模索しているのである。なお、「法則性」、「一貫性」、「恒常性」、「連続性」という様々な語の暫定的使用は、単にアドラー個人の用語法の不徹底さとして捉えるのでは不十分だろう。というのも、当時の人文系諸学と自然科学との境界を巡る学問論争の最中であって、多くの同意を得るほどの適切な術語の提供には誰も至っていなかったと思われるからである。

#### 4. 5 歴史法則ではなく規則

アドラーは〈歴史法則〉とは別に「慣習」・「慣用表現」としての「法則」にも言及している。これは、音楽作品の分析から得られる音楽理論上の「法則」であり、一般に和声法や対位法と呼ばれる。アドラーはこれを「作曲術の規則（Regel der Tonsetzkunst）」と言い換えている。以下の引用文にあるように、アドラーが「体系論文」から一貫して音楽学の歴史的部門第三の課題として挙げていた「C 諸法則の歴史的連続」の「解明」（Adler 1885, 16）とは、より適切な表現を用いるならば、慣習的な作曲上の「規則」の変遷を指していたのである。

私はしたがって、ある時期の中での作曲術の規則を規定し、分類することに特別に配慮することによって、合成（Zusammensetzung）の重要性、すなわち、各々の様式楽派とそれらの先行例・後続例への関係づけのなかで「明らかに

なる」音楽的諸作品の有機的結合の重要性へと注意を向けたかった。しかし、この理論的結論（法則と呼ばれるのが常だが）はもちろん自然科学の意味での法則ではなく、むしろおきてであり、あるいはよりよく言えば、構文を規制する（Regelung des Satzes）ための禁則、特に純理論的な、明快な声部進行のための禁則である。これらは決して絶対的な拘束力をもたない。（Adler 1919, 31）[引用12]<sup>(5)</sup>

「有機的結合」とは「合成」を指し、これは「各々の様式楽派とそれらの先行例・後続例への関係づけのなか」に「音楽作品」を位置付ける文脈化の作業を必要とする。「作曲術の規則」とはこのような「合成」言い換えれば「連関」なくして発見されない。つまり、時代、地域、作者等の様々な文脈が設定されてはじめて「音楽術」の「規則」が抽出される。この「規則」は平行5度の禁止、連続8度の禁止といった慣習的に形成されてきた「禁則」・「おきて」であって、創作行為に対して自然法則のような「絶対的」、つまり、必然的拘束力はもたない。ただし、「芸術家はある慣用表現を無視することもあるが、この慣用表現は各々の芸術ジャンル、様式種にその規定的な外的特徴を付与する」（Adler 1919, 31）。

前述のように、ベルンハイムは「法則」の三分のうちの（B）「経験的法則」を「規則」と言い換えていた。用語の上ではアドラーとベルンハイムとの対応が見られるが、アドラーはここで因果性を問題にせず、また当然、歴史法則を取り上げるでもない。この「作曲術の規則」はまさに「平均値」としての〈確率論的法則〉の変種といえる。アドラーが「音楽史は音構文論の規範（die Normen der Tonsatzlehre）に関しては、法則科学ではありえない」（Adler 1919, 31）と述べるとき、ここでの「法則」とは普遍的因果法則を指す。この意味での「法則」の語から、「偶然」とその類・統計的傾向としての「確率論的」法則」というエクスナナーの理解が継承された「規則」の語へと修正がなされるのである。

以上の分析によって、アドラーテクスト内の「法則」概念の混乱がはっきりする。アドラーは意識的か否かを問わず、「法則」概念を〈普遍妥当的因果法則〉へと一元化したうえでこれを音楽史に関して否定する。第一に〈歴史法則〉としては「一

貫性」「法則性」「恒常性」「連続性」概念が、第二に「体系論文」以来その指定を音楽史の課題のひとつとしていた「法則」としては「作曲術の規則」が、これに代わって提示される<sup>(32)</sup>。そして両者は「法則」概念の単なる撤回ではなく、ベルンハイムと類似する点をもちながらも、より直接的には個々の現象は「偶然」であってこれから構成される全体の傾向が「法則」であるというエクスナーの〈確率論的法則〉概念を実際には共有している。これに加えて、特に前者の用語法は、マッハ『感覚の分析』におけるそれをふまえて「法則」の語を避けた結果でもある。

## 5. 結論

「連関」「発展」「法則」各用語の分析から「発展的」音楽様式史の基本構造を以下のようにまとめることができる。「様式」は「連関」という認識法によって諸要素の複合体あるいは結節点として捉えられて初めて歴史的に認識・理解され、発生、成長そして衰退という〈中立的発展〉のプロットを与えられる。ここには始め、中間、終わりという歴史物語の基本構造があり、また、単純な上昇直線を描く進歩史観が避けられている。そして歴史の変遷のうちに因果的・必然的歴史法則は認められず、あくまで個々の要素を出発点にしながらそれらの複合体のうちに確率論的法則あるいは「一貫性」が認められる。この「一貫性」とは音楽史においては「発展」のプロットそのものを指すと考えられる。つまり、発生、成長、衰退という「発展」は、類としての「様式」のたどる、反・復・さ・れるプロットである。このプロットの根拠づけあるいは説明は「連関」の記述が担う（文脈主義の説明）。ただし、ここでの「連関」は先の「連関」と次元を異にし、歴史叙述をより直接的に規定する。こうして、アドラーの音楽史方法論において「連関」「発展」「確率論的」「法則」の各概念は相互规定的に円環を成すとともに、より厳密には「連関」概念が実質的に二層に分かれることによって歴史理論内の基礎概念として枢要な位置を占めることになる。アドラーはこれら方法概念の検討を通じて「有機体」メタファーから一定の距離を保つことに

成功しているといえるだろう。すなわち、「有機体」の実体的側面が担っていた成長のプロットは「発展」概念に吸収され、他方で類と個という関係の側面は、「連関」概念そして「確率論的」法則」概念へと解消されている。ただし、「有機体」メタファーの機能抑制はあくまで歴史叙述法に關して有効なのであって、音楽作品あるいは様式それ自体に対する「有機体」メタファーに關しては今後さらに検討しなければならない。また、この歴史叙述の基本構造は、たしかにベルンハイムから多くを得ていると思われる一方で、要素一元論を唱えるマッハや自然科学と人文学との連続を強調した「法則」概念をもつエクスナーの思想も反映する。この意味で、アドラーの音楽様式史は単に人文学の一分野とされることも自然科学に傾倒していると捉えられることも拒む<sup>(5)</sup>。

以上をふまえると、第一節にて引用したダールハウスのように、アドラーの発展史構想から特に「発展」のプロット単体を取り出しその規範的性格を批判するという作業では、そのプロットの背後にあるモザイク的存在としての世界とその文脈主義的認識という存在と認識両方にまたがる歴史理論の基本骨格を捉え損ねてしまうことがわかる。「発展」のプロットに關してむしろここで読み取られるべきは、アドラーの発展史構想における歴史表象の揺れである。本稿の最後に歴史表象に關してごく簡単に考察を加え、ここから次の課題を提示したい。

発生、開花、衰退という「発展」のプロットが釣鐘型曲線によって表象されると考えられる一方で、「連関」概念によって歴史世界は第一にモザイクとして表象されることになる。モザイク的世界から図としての釣鐘型曲線が読み取られるとしてアドラーの歴史理論を穩当に解釈可能である一方で、アドラーは線とは別の図にも言及している。これを導くために、三概念の分析の際に繰り返し登場した、「天才」であっても多くの同時代の「名人たち (Kleine Meister)」とともに一芸術家として活動し類としての傾向のなかにあるという、類と個(性)との關係を示す際に反復される例に注目したい。この例は、方法論的三概念を背後で結びつけ、また、「時代精神」の觀念や「関数的結合」概念、そして確率論的発想をアドラー思想に移入する際の媒材として機能している(引用3および9)。『方法』以前には「有機体」によって表現されていた、アドラー

思想の基底にある「モザイク的世界に立ち現れる関係を本質視する信念」が<sup>(54)</sup>、発展史叙述の実践である『音楽史提要』（一九二四年初版、一九三〇年第二版）内の論説「ヴィーン古典派」においてあるはつきりとした表象を与えられる<sup>(55)</sup>。

まず、論説「ヴィーン古典派」において以下のように「発展」のプロットが設定されている。すなわち、「ヴィーン古典派（die Wiener klassische Schule）」は一七五〇年頃に始点にキャラント様式から徐々に発生し、一七八二年前後（ハイドンおよびモーツァルトのカルテット並びに後者のジングシュピールの様式確立期）から一八一二年（ベートーヴェンの交響曲第八番の完成）までにかけての開花と独自の発展を遂げる最盛期を経て<sup>(56)</sup>、ロマン主義が発生すると並行して（ベートーヴェンの「美」から「崇高」への様式転換とシューベルトの「情感的（sentimental）」（シラーの用語として）様式）徐々に衰退していき、一八二八年（シューベルトの没年）にその一生を終える（Adler 1930, 768-773, 781）。このプロットは、一見雑多に思える多様な「連関」の記述によって根拠づけられ〈説明〉される。すなわち、アドラーはヴィーンの地政学から論をおこし、啓蒙主義時代の時代精神としての「オペティミズム」を指摘し、またハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの学習環境や宗教観に言及する。これらの記述と交叉しながら、音楽的情報すなわちジャンル論、管弦楽法、調の問題のほか、彼が「様式」で提示した（Adler 1911, 268）ヴィーン古典派の声部テクスチュアを代表する「オブリガート伴奏（obligates Akkompagnement）」やソナタ形式への言及がちりばめられる。これらの記述のなかでアドラーは次のように述べている。

ヴィーン古典派の英雄たちに加えて、「彼らを」準備し、「彼らと」ともに歩み、そして「彼らに」続く、多数の名人たちが活動していた。ゲーテが述べるように、「遠くにいと、ただ最上の芸術家たちだけについて知り、彼らの名前でしばしば満足してしまう。しかし、この星空に近づき、二番手、三番手の匠たちもほのかに輝き始め、各々が星座（Sternbild）の一部としても浮かび上がるとき、世界と芸術は豊かになる」。ヴィーン古典派という星座においても同じことである。

（Adler 1930, 773）〔引用13〕<sup>(57)</sup>

出典は明記されていないものの、ここで引用されるのはゲーテ『イタリア紀行』『ヴェローナからヴェネツィアまで』内の一節であり (Goethe 1988a, 46)<sup>88)</sup>、ゲーテがオルベット (通称) というそれまで知らなかった画家の優れた作品との思いがけない出会いを報告するなかでの記述である。一読して明らかなように類と個との関係を巡る信念はゲーテによって「星座」に表象される。アドラーの歴史理論において、「発展」が「中立的」概念として指定されつつ「連関」概念が重視されるのと並行して、釣鐘型曲線から「星座」へとという歴史表象の変化あるいはむしろ対立も生じることになる。

ここで安易な総括は慎まれるべきだが、歴史表象の変化がゲーテの引用から読み取られる事態は、さらなるアドラー理解に向けて有益と思われる。たしかにこのゲーテからの引用が十八世紀啓蒙主義時代の〈説明〉の一環なのではないかという疑問も起こりうるが、しかし、以下でスケッチするアドラーテキストとゲーテ『イタリア紀行』との布置連関は、方法論レヴェルでのゲーテ思想とアドラー思想との交叉を十分予感させる。

まず周知のとおり、ゲーテにとってイタリア旅行 (一七八六年九月から一七八八年六月) はその後の文学創作および自然科学研究の着想を練り上げることとなった画期的出来事である。当地での建築、絵画作品そして植物の観察経験が『植物のメタモルフォーゼ試論』(1790) や論文『自然の単純な模倣、手法、様式』(1789) につながる点はゲーテ研究における基本的な了解事項だろう。アドラーとの関連でいえば、『イタリア紀行』『ヴェローナからヴェネツィアまで』の章においてもはっきりと形態学の萌芽が報告される。すなわち、「ここ」[パドヴァの植物園] で多様な「植物」に新たに出会って、あらゆる植物形態 (Pflanzengestalten) はおそろしく一つの形態から発展する (entwickeln) であらうという例の思想がますます生き生きと現実味を増してくる (lebendiger werden)。この方法によってのみ、種や属 (Geschlechter und Arten) を本当に決定することができるとする (Goethe 1988a, 60) とあり、植物の理念でありかつ分類学の基準でもある「原植物 (Urpflanze)」の発想が現れている。論文「自然の単純な模倣、手法、様式」では、植物描写をする芸術家を例に、実質的にはこの「原植物」の認識に至る過程と並行させて、「単純な模倣」および「手法」を経て「様式」へと至る芸術的認識能力の「発展 (Entwicklung)」

が語られる (Goethe 1988b, 32-34)。

ゲーテ思想の詳細は措くとしても、アドラーが「体系論文」、「様式」、「方法」、そして『音楽史提要』これらすべての著作でゲーテに言及する点は示唆的である (e.g. Adler 1885, 12-13)。例えば『様式』において、彼は様式概念の諸定義を列挙する中でゲーテの名を挙げながらこの概念を「単なる感覚的観察や模倣よりも深い生の真実の、最深奥の認識源泉」とし、これは『方法』でも繰り返し返される (Adler 1911, 5; Adler 1919, 111)。いうまでもなくこの記述は論文「自然の単純な模倣、手法、様式」をふまえている (Goethe 1988b, 32)。また「様式種」の分類学を実践する『様式』では、わずかとはいえ「メタモルフォーゼ」の語が使用されている (Adler 1911, 35, 126)。さらに、『方法』においてアドラーは「Typus 類型／原型」概念を「Schema 図式／模式図」と対置させている (Adler 1919, 46)。「原型」と「模式図」とがゲーテ形態学の重要概念であることは周知のとおりであり、アドラーの用語法との比較検討の意義は十分あるだろう<sup>(9)</sup>。さらにたしかにアドラーのゲーテへの言及は散発的であるがゆえにドイツ語圏教養人の銜学的手癖のようにも思われる一方で、表面的なレトリックにとどまらないゲーテ思想の再発見が十九世紀後半以降活発になっていた点は注目されるべきである。例えば、ゲーテがその形態学において進化論者であったか否かという論争が当時展開されており<sup>(10)</sup>、形態学あるいは原型概念が時間の観念(通時的変化)をどう処理しているのか、あるいは除外しているのか、が進化論・歴史理論としての再読可能性を左右するひとつの争点になる<sup>(11)</sup>。

アドラーにとってゲーテ思想は常に発想の源泉・動力となっていたのではないか。また思想の〈原型〉であるがゆえに、それぞれの方法概念がアドラーと同時代の学説を介して明確に結晶化する際には、ゲーテはアドラーテキストの表面から退いてしまうのではないか。十分な検証が必要であるものの、このようにアドラー思想の根底にゲーテがあると仮定することで、自然科学か精神科学かという二者択一を拒み、またそれゆえに特有のあいまいさとして理解される彼の思想が、むしろひとつの一貫した論理をもってしていると再解釈されうる。本稿では、アドラーの音楽史方法論を規定する諸概念をそのコンテ



クストを含めて分析することによってヘーゲル、マッハ、ベルンハイム、エクスナーの学説を反映した発展史の基礎概念および基本構造を明らかにし、これとゲーテの「星座」表象との結びつきに言及した<sup>(62)</sup>。ここではごくさやかな考察にとどめ、同時代の学説を取り入れつつ根底ではゲーテの精神に依拠する、あるいはゲーテ・パラダイムのなかにあるアドラー思想<sup>(63)</sup>という仮説は次なる課題としてより厳密かつ慎重に検討されねばならない。

## 引用文献

引用は特に断りがないかぎりすべて拙訳による。ただしゲーテおよびマッハともに既存邦訳を参考にさせていただいた。記して感謝申し上げる。

## 一次文献

- Adler, Guido. 1885. „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft.“ *Vierteiljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1: 5-20.
- . 1898. „Musik und Musikwissenschaft.“ *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 5: 27-39.
- . 1911. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- . 1919. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (Hrsg.) 1930 [1924]. *Handbuch der Musikgeschichte*, Zweite, vollständig durchgesehene und stark ergänzte Auflage, Zweiter Teil. Berlin: Max Hesse.
- . 1934. „Style-Criticism.“ Translated by W. Oliver Strunk, *Musical Quarterly* 20, no. 2: 172-176.

——. 1935. *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*. Wien: Universal-Edition.

Bernheim, Ernst. 1908/1914 [1889]. *Lehrbuch der Historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*. Unveränderter Abdruck (Manudruck) der 5. und 6. Auflage. München: Verlag von Cunecker & Humboldt. 底本には第六版（一九〇八年）の一九一四年増刷を用いた。

Eder, Gabriele Johanna (Hrsg.) 1995. *Alexius Meinong und Guido Adler: Eine Freundschaft in Briefen*. Amsterdam: Rodopi.

Exner, Franz. 1908. „Über Gesetze in Naturwissenschaft und Humanistik.“ In *Die Feierliche Inauguration des Rektors der Wiener Universität für das Studienjahr 1908/1909*: 43-87. Wien: Selbstverlag der k. k. Universität.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1988a [1816-1817]. „Italienische Reise.“ In *Autobiographische Schriften III*, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und kommentiert von Herbert von Einem, 7-349. Bd. 11 von *Johann Wolfgang von Goethe Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 「ゲーテ、ヨハン・ヴォルフガング・フォン 二〇〇三「イタリア紀行」『ゲーテ全集11』新装普及版 高木久雄（訳）東京：潮出版社、五一―二八四頁」

——. 1988b [1789]. „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.“ In *Schriften zur Kunst*, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und kommentiert von Herbert von Einem, 30-34. Bd. 12 von *Johann Wolfgang von Goethe Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 「ゲーテ、ヨハン・ヴォルフガング・フォン 二〇〇三「自然の単純な模倣、手法、様式」『ゲーテ全集13』新装普及版 芦津丈夫（訳）東京：潮出版社、二二―二六頁」

Mach, Ernst. 1903 [1886]. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Vierte vermehrte Auflage. Jena: Verlag von Gustav Fischer. 底本には第四版を用いた。「メッハ、エルンスト 二〇一三『感覚の分析』新装版 須藤吾之介、廣松渉（訳）東京：法政大学出版局」邦訳は第七版（一九一八年）を底本としている。

## 二次文献

- Blaukopf, Kurt. 1990. „Das soziologische Konzept des Kunstwillens: Seine Herkunft aus der österreichischen Kunst- und Musikwissenschaft.“ *Musiktheorie* 5, no. 3: 195-203.
- . 1991. „Natur- und Kulturwissenschaft: Ernst Machs Einfluss auf die Wiener Kunstsoziologie.“ In *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft: Festschrift zum 65. Geburtstag von Hans-Peter Reinecke*, hrsg. v. Klaus-Ernst Behne, Ekkhard Jost, Eberhard Kötter und Helga de la Motte-Haber, 35-40. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Boitis, Barbara. 2000. „Historismus und Musikwissenschaft um 1900: Guido Adlers Begründung der Musikwissenschaft im Zeichen des Historismus.“ *Archiv für Kulturgeschichte* 82, no. 2: 377-389.
- . 2005. „Kulturwissenschaftliche Ansätze in Adlers Begriff von Musikwissenschaft.“ In *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft Damds und Heute: Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, hrsg. v. Theophil Antonicek und Gernot Gruber, 125-139. Tutzing: Hans Schneider
- . 2013. „Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-) Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute.“ In *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. v. Michele Catella und Nikolaus Urbanek, 35-55. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler
- . 2017. „Ein diligens pater familias der Musikwissenschaft? Zur Persönlichkeit Guido Adlers.“ In *Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, hrsg. von Markus Stumpf, Herbert Posch, und Oliver Rathkolp, 15-30. Wien: Vienna University Press.
- Bonds, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University

Press. 「ボンズ、マーク・エヴァン 二〇一八『ソナタ形式の修辞学——古典派の音楽形式論——』 土田英三郎 (訳) 東京：音楽之友社」

Bouton, Christophe. 2018. "From Biological Time to Historical Time: The Category of "Development" (Entwicklung) in the Historical Thought of Herder, Kant, Hegel, and Marx." In *Biological Time, Historical Time: Transfers and Transformations in 19th Century Literature*, edited by Niklas Bender and Giséle Séginger. Leiden: Brill | Rodopi.

Breuer, Benjamin. 2011. *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*. Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh.

Dahlhaus, Carl. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gernig. 「ダールハウス、カール 二〇〇四『音楽史の基礎概念』 角倉一郎 (訳) 東京：白水社」

Dömling, Wolfgang. 1973. „Musikgeschichte als Stilgeschichte: Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers.“ *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4, no. 1: 35–50.

Freitag, Werner D. 1979. *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung: Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Gebesmair, Andreas. 1996. „Interdisziplinarität und Empirismus in der Musikforschung: Guido Adlers Naheverhältnis zum naturwissenschaftlichen und soziologischen Denken am Beispiel der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft (1885-1894).“ In *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie: Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*. Series: *Musik und Gesellschaft*, Bd. 23, hrsg. v. Irmgard Bontinck, 49-82. Wien: Guthmann-Peterson.

Heinz, Rudolf. 1968. *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse.

- . 1986. *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie*. Würzburg: Königshausen+Neumann.
- Kaisch, Volker. 1988. *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*. Baden-Baden: Valentin Koerner.
- Koller, Oswald. 1901. „Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie“. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 7:35-50.
- Muglestone, Erica and Guido Adler. 1981. “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary.” *Yearbook for Traditional Music* 13: 1-21.
- Mundy, Rachel. 2014. “Evolutionary Categories and Musical Style from Adler to America.” *Journal of the American Musicological Society* 67, no. 3: 735–768.
- Steiner, Rudolf. 1891. „Über den Gewinn unserer Anschauungen von Goethes Naturwissenschaftlichen Arbeiten.“ In *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 12, hrsg. von Ludwig Geiger: 190-210. Frankfurt am Mein: Literarische Anstalt Rütten & Loening.
- Unsel, Malenie. 2016. „Autobiographie als Wissenschaftsgeschichte? Guido Adlers *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*.“ In *Wissenstrukturen der Musikwissenschaft: Generation – Netzwerke – Denksstrukturen*, hrsg. v. Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth, und Anna Langenbruch, 249-259. Bielefeld: transcript Verlag.
- Weyand, Klaus. 1972. „Entwicklung I“ In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, hrsg. v. Joachim Ritter, 550-557. Basel: Schwabe.
- White, Hayden. 2014 [1973]. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Fortieth-Anniversary Edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press. [ホワイト・ヘイデン 二〇一七『メタヒストリー——一九世紀ヨーロッパにおける歴史的想像力——』岩崎稔(監訳) 東京：作品社]

朝山奈津子 二〇〇八 「三つの『デニクメラー』に見るドイツ音楽史」『音楽学』第五十三巻二号：九三—一〇七

小川将也 二〇二〇 「ガイド・アドラーの音楽学体系における音楽美学——心理学との関係と「内容分析」の射程——」『音楽学』第六十五卷二号・一〇六—一二二

小田部胤久 二〇〇一 『芸術の逆説』 東京…東京大学出版会

木村直弘 二〇〇三「音楽における『傑作』のモルフォロギー——ハインリヒ・シェンカーの音楽理論におけるゲーテ自然学の反照——」二十五号・七七—九九

—— 二〇〇七 「根本現象としての音程——ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽理論におけるゲーテ色彩論の受容をめぐる——」『モルフォロギア…ゲーテと自然科学』二十九号・二八—四四

坂上孝(編) 二〇〇三『変異するダーウィニズム——進化論と社会——』 京都…京都大学学術出版会

シュネーデルバッハ、ヘルベルト 二〇〇九『ドイツ哲学史 一八三一—一九三三』 舟山俊明、朴順南、内藤貴、渡邊福

太郎(訳) 東京…法政大学出版局

西村理 二〇〇二『『新ヴィーン楽派』概念の成立と政治的イデオロギーとの関係』『美学』第五十三卷一号・七一—八四

前田富士男 二〇一二『パウル・クレー——造形の宇宙——』 東京…慶応義塾大学出版会

## 註

(1) 最初期のアドラー研究のひとつであるデームリングの論文は、アドラー様式論と進化論との直接の対照はさけつつも前者を「音楽史の進化主義的構想」(Domling 1973, 45)とまとめ、概念規定のあいまいさや方法的脆弱さを列挙し非常に厳しい評価を与えている。他方で英語圏では、(人種主義に行き着いたことへの警鐘を常に鳴らしながらも)中立的装いから、音楽進化論者としてのアドラー像が反復・強化されている。例えば論文「音楽学の範囲、方法、目

的」の英訳を行ったマグルストーンはその解説 (Mugglestone 1981, 25) および訳語選択において進化論との近さを強調した。またマンディは、アドラーがダーウィンの性選択理論には反対しつつもスペンサー風の「社会進化論」を採用し、様式を有機体として論じたと解釈し、弟子の音楽学者ロベルト・ラッハによるバロック期の装飾音型研究を含めたアドラー学派の様式論を音楽進化論のヴァリエーションと位置付けている (Mundy 2014, 735-748)。ただし、マンディの研究が「Entwicklung」を注釈なく「evolution」と読み替えこれを前提に議論を進めている点には、のちに本論で明らかになるように筆者は賛同できない。なお、ウンゼルトは〈文学ジャンルとしての伝記〉研究の知見を活用してアドラーの自伝的記述を素朴に学問史のドキュメントとして読むことを批判している (Unsel 2016)。彼女によれば、アドラーの自伝には「有機的発展」の音楽史叙述という構想がどのように練り上げられていったのかを示す学問史的記述と学者としての自己形成という「有機的発展」の物語とが同居しており、両者のテキスト内の「相互作用」 (Unsel 2016, 258) を捉えることが求められる。

- (2) 生物進化を想起させる「有機体論的用法 (organizistische Bedeutung)」音楽や音楽史に認められるなんらかの秩序という「一貫性を指示する用法 (Stetigkeitsbedeutung)」作品とその歴史・社会的条件とを包括する「体系化を志向する用法 (systematische Bedeutung)」作品内部の構造が秩序だって連関しているという「美学的用法 (ästhetische Bedeutung)」そして音楽にはそれ固有の論理があり、それゆえ音楽それ自体に即した考察方法を要求するという「独自性の用法 (Eigenartsbedeutung)」の五点。

- (3) したがってカリリッシュは、初期思想を含めてアドラーが意図のレヴェルであれテキストのレヴェルであれ事実として進化論を採用していたのか否かという問題をそもそも考察から除外する。

- (4) ここではあえて訳語をひとつに固定していない。これについては結論にて述べられる。

- (5) ゲーベスマイアーはアドラーとヴェーバーとの学術的交流は確認されないと断ったうえで、アドラーによる価値論へ



の懷疑、美学批判、そして研究「手段」としての「様式」概念の指定にヴェーバーとの肯定的類似を見いだす (Gebesmaier 1996, 53-56)。<sup>1)</sup> いれに對してボイッツはアドラーの「様式」および「類型」概念は歴史認識のための「手段」から「目的」へと転化してしまっているとしてむしろヴェーバーとの違いも強調している (Boisits 2000, 380-381)。なお、ボイッツはのちに音楽学体系を概説する人間的論考においてアドラーの音楽学構想の特徴として、研究の方法・態度に関して自然科学を模範とする自然科学志向と当時の思想潮流としての歴史主義とを挙げ、アドラー思想の折衷的理解を示す (Boisits 2013, 44-46)。<sup>2)</sup> さらに近年では、彼女は「体系論文」の一節を引用しながら、「進化生物学」がアドラーにとってモデルであったと述べている。ヴィーン大学音楽学研究所では反ユダヤ主義の高まりとともに「アドラーのように単に芸術だけに適用するのにもはやとどまらず、芸術家やその人種 (Rasse) にも適用された、より強力な進化主義的・生物学主義的傾向」が支配的になっていく運命にあったという (Boisits 2017, 26-27)。

- (6) 進化論は種の多様性を説明する理論という外観のうちに、自然科学内に占める身分の問題、歴史記述の方法論 (通時的変化を説明するための「遺伝」、「変異」、「自然選択」、そして「生存競争」の諸概念、さらに進歩史観の問題)、社会・文化領域における受容の問題等、様々な論点を包含している。進化論の人文社会系領域での受容・援用については例えば以下の論文集を参照されたい (坂上 2003)。

- (7) 本稿は、ヘイドン・ホワイト『メタヒストリー』において実施された、「歴史の場」を形成する言語的構築物としての歴史叙述に対する分析から大きな示唆を得ている (White 2014)。<sup>3)</sup> ただし、『メタヒストリー』の意義は物語論的枠組みの提示以上に、十九世紀の歴史作品の丹念な分析とその厚い記述そのもの<sup>4)</sup>にあると筆者は考えており、それゆえここでの「示唆」とはホワイトの議論枠組みを直接援用するというよりも——『メタヒストリー』は分析ツールの指南書ではない——、彼の分析態度を参照するという意味で解されたい。

- (8) したがって本稿では、スペンサーやダーウィンの名に紐づけられる思想をごく漠然と進化思想として一括し、アドラー

思想と進化論との関係について詳細な検討は別稿に譲りたい。スペンサーやダーウィンのテクストがそもそも変化し続けた——、例えばヘッケルを介したダーウィニズム思想、さらに人文系学者たちの進化論受容、そして現在の標準的進化論理解等、論者ごとの大きささまざまな違いをその都度整理するのは筆者の手に余り、また本稿の範囲を越える。

- (9) アドラーテクストからの引用については番号を付し、初出以降はこの番号によって指示する。また、ドイツ語文献からの引用すべてに共通して、註にて原文を引用する際には、ギュメを引用符で、またゲシュペルトを下線で代用し、訳文では、前者を鈎括弧、後者を傍点にて記してある。

- (10) Der Stil einer Epoche, einer Schule, eines Künstlers, eines Werkes entsteht nicht zufällig, als bloße Zufallsäußerung des darin zutage tretenden Kunstwillens, sondern basiert auf Gesetzen des Werdens, des Auf- und Abstieges organischer Entwicklung. Die Tonkunst ist ein Organismus, eine Pluralität von Einzelorganismen, die in ihren Wechselbeziehungen, in ihrer Abhängigkeit voneinander ein Ganzes bilden. Da greifen Gesetz und Zufall, wie dies Franz Exner bezüglich der Naturerscheinungen aufgestellt hat, in gleicher Weise auch in der Kunst ineinander.

- (11) 「芸術意志」概念に関して、アドラーは『方法』においてアロイス・リーゲルの弟子である美術史家ハンス・ティーツェ Hans Tietze (1880-1954) の名を挙げつつ、この概念を時代精神と同義の「一般的芸術意志」と芸術家の個別の「意図」とに分解し、歴史の展開原理という形而上学的コノテーションを脱色する (Adler 1919, 9-12)。ブラウコプフはリーゲルからアドラーそしてマックス・ヴェーバーへと続く芸術社会学の系譜を「芸術意志」概念に即して指摘している (Blankopf 1990)。

- (12) ダールハウスは『様式』第二版から当該箇所を引用しているが、初版から変更はない。なお彼は「有機体モデル」の観念をエーリヒ・ロータッカーから借用している。

(13) 「有機体」の語の音楽領域での使用については例えば以下を参照されたい (Bonds 1991, 141-149)。

- (14) 「Entwicklung」については第三節にて扱う。ダーウィン進化論以前の「Entwicklung」の概念史(特にヘルダー、カント、ヘーゲル、そしてマルクス)については以下の論文が簡潔にまとめている (Bouton 2019)。これによれば、ラテン語「evolutio (展開)」の訳語である「Entwicklung」は十八世紀半ばには生物学領域、特に前成説の文脈において用いられ始め (Bouton 2019, 62)、第一に胚発生を意味した。ヘルダー、カントらによって歴史哲学の用語として導入される際には、「Entwicklung」の語は自然界における植物の発生との類比で集合としての人間(例えば、民族)の「発展」(成長、開花、衰退)を意味し、特に、個人の意志と独立のいわば自然の摂理を含意している (Bouton 2019, 64-67)。ヘーゲルの歴史哲学においてこの語は反復的・循環的な生物学的発生との明確な対比つけのもとに、個々人の意志を介した、自由な精神の自己実現としての前進的・目的論的歴史プロセスを意味するようになる (Bouton 2019, 68-72)。さらにヴァイアントに従って補足すると、「Entwicklung」の語は「complicatio (包含)」と対になる「explicatio (展開・説明)」の訳語であり、「本」[卷子本]を広げる (Aufrollen) としてある思想、表象、定義を明らかにする (Entfaltung) ことを意味する「かぎりでの」evolutio (展開)」の語を同時に「前提としていた」(キケロの『トピカ』から用例が挙げられている)。この「explicatio」に由来する「Entwicklung」の語史はダーウィン進化論によって終わりを迎えるという (Weyand 1972, 550-557)。アドラーの用語法にこうした語史の蓄積を読み取ることも可能だが、これについては主題としない。本稿の焦点は第一に、アドラーテキストと引用テキストとの布置連関のなかで捉えられる、各用語の相にある。
- (15) エクスナーは一九〇八年にウィーン大学総長に就任した物理学者で、マッハやボルツマンらと交流しながら、熱力学や量子論の普及に貢献した。彼の兄アドルフ・エクスナー Adolf Exner (1841-1894) はウィーン大学で法学を講じており、アドラーはそのローマ法の講義に非常に刺激を受けたと自伝にて述懐している (Adler 1935, 9)。

- (16) 厳密に言えば、様々な規模の「音楽術」の「有機体」から音楽学者によって読み取られる音楽表現のレベルで「様式」が定位されるはずであるから、この意味で「様式」とは「音楽術」より高次の構成概念である。
- (17) 『方法』の本文構成はのちに取り上げるヘルンハイムの『歴史学方法教程』と酷似している。
- (18) Zusammenfassend sei hervorgehoben, daß die Aufgabe der Musikgeschichte nicht die Erkundung des Kunstschönen in der Tonkunst, sondern die Erkenntnis des Entwicklungsganges der Musik in Werken und Schaffenden ist. Sie hat, vom Einzelwerke ausgehend, die Zusammenhänge klarzulegen, die dieses nach rück- und vorwärts verbindet, die es als Produkt seiner Zeit, des Entstehungsortes, des bestimmten Autors, der zugehörigen Schule bestimmen lassen. Sie hat die Einflüsse, die sich von innen und außen geltend machen, aufzuweisen, sie hat die Eigenart jedes Kunstwerkes zu bestimmen. Erst im Zusammenhange läßt sich ein Musikwerk kunsthistorisch erkennen und erfassen.
- (19) 前者の例としてキーゼンバッターとリーマンの音楽史が、後者の例としてブレンデル、アンブローズらが挙げられている (Kaish 1988, 110)°。
- (20) 「自律的 (autonom)」の語には、作品の存在様態、われわれの聴取体験のあり方、制度としての音楽文化といった複数の観点が混在している°。
- (21) Dabei geht der Forscher über das dem Künstler selbst Bewußte hinaus und deckt Dinge auf, die dem Künstler gar nicht zum Bewußtsein kamen, denn der „Zeitgeist“ (nach Hegels Bezeichnung) wirkt am Webestuhle der Geschichte, am Fortgang der Ereignisse, beeinflußt die Entstehung der Tatsachen und bringt den einzelnen, auch den Größten, auch das Genie in seine Hörigkeit. Kein Künstler, kein Kunstwerk steht außerhalb des organischen Entwicklungsganges. Auch die extremsten Experimente müssen sich ihm einordnen. Die Zusammenhänge können sowohl zeitlich, chronologisch, wie rein essentiell, über der Zeiten Lauf bestehend, betrachtet werden. Das erstere ist das für die Musikgeschichte Bestimmende, Ausschlaggebende.

- (22) 『様式』では文献表が掲載されている。こちらでもヘーゲル文献は挙げられていない。なお、『方法』ではアドラーの弟子ヴィルヘルム・フィッシャー Wilhelm Fischer (1886-1962) 作成による音楽史研究用文献目録が付されている。
- (23) たしかにここで取り上げたアドラーによる一節(引用3)はディルタイ Wilhelm Dilthey (1833-1911) とのつながりを想起させる。いうまでもなくディルタイの精神科学論においても「連関」概念は鍵となり、彼はヘーゲルから「時代精神」、「客観的精神」そして「主観的精神」等の概念を變形させながら継承している(シュネーデルバッハ 2009, 77-80)。しかし、次に示すようにアドラーの「連関」概念はマッハの学説をそのコンテクストとしており、また、アドラーとディルタイとの用語上の類似は第三節にて扱われるベルンハイムによってもたらされたのではないかと推測される。アドラーはディルタイやクレッチュマーによる解釈学を批判し(cf. 小川 2020, 110-113)、『ベルンハイムのいう「過剰解釈 (Hyperhermeneutik)」(Adler 1919, 128) に陥る」とがあると警告している。ただし、アドラーとディルタイとの関係は解釈学以外にも『精神科学序説』受容やゲーテ・ルネサンスの観点等からも考察可能である。ここではディルタイについての言及は控え、今後のより慎重な検討にゆだねたい。
- (24) アドラーはマッハとブラハ、ヴィーンの両大学で同僚であった。
- (25) Wohl aber ist jedes Kunstwerk wie jede Naturscheinung von gewissen Vorbedingungen abhängig. Der Musikhistoriker kann solche Bedingungen rückschauend erschließen und den Zusammenhang der Tatsachen feststellen oder — um mit Ernst Mach zu sprechen — „die funktionelle Verbindung“ herstellen.
- (26) Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten u. s. w. sind in mannigfältiger Weise miteinander verknüpft, und an diesen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Aus diesem Gewebe tritt das relativ Festere und Beständigere hervor, es prägt sich dem Gedächtnisse ein, und drückt sich in der Sprache aus. Als relativ beständiger zeigen sich zunächst räumlich und zeitlich verknüpfte Complexe von Farben, Tönen, Drücken u. s. w., die deshalb besondere Namen erhalten, und als Körper bezeichnet

- werden. Absolut beständig sind solche Complexe keineswegs.
- (27) Sowie jeder Organismus auf Kontinuität und Veränderung beruht, so auch der Gesamtorganismus jeder Kunst. In jeder organischen Entwicklung gibt es Hemmungen, Entgegenstellungen, Aberrationen, die als solche erkannt und nicht willkürlich in die Kontinuität eingezwängt werden sollen. [...] Es muß vermieden werden, die Unterbrechungen, Störungen, Lateralebewegungen und Rückschritte in der Weise umzudeuten, um eine gerade aufsteigende Entwicklungsreihe zu gewinnen, künstlich zu konstruieren, die Kurve in eine gerade Linie umzugestalten.
- (28) In dem Begriff der Fortentwicklung liegt nicht der der höheren Vollkommenheit in den Erzeugnissen einer nachfolgenden Zeit eingeschlossen. Auf Erhöhung kann Senkung folgen. Auch solche Absenkungen können ihre Reize haben, geradeso wie in den Perioden höchster Kunstentfaltung die niederstehenden Kunstzweige dies für sich vindizieren können. Aus dem Gesamtverlaufe der vielverzweigten Kunsterscheinungen ergibt sich eine Stetigkeit der Entwicklung, die trotz aller Schwankungen besteht und deren Erkenntnis und Feststellung Aufgabe der Musikgeschichte ist.
- (29) 引用文内の「恒常性」については、「法則」の語を用いた論である。
- (30) アドラーは特にリッカートの哲学を念頭に置いている (Adler 1919, 39)。
- (31) ベルンハイムの名の初出は『方法』第Ⅱ節「音楽史の境界と分類」第二項内である。ここでは「素材の分類」に関して歴史学の方法に則ることができることを、参考例としてベルンハイムの『歴史学方法教程』そしてこの著作を踏襲するティツェの『美術史の方法』が挙げられる (Adler 1919, 18)。「素材 (Stoff)」とは史料から読み取られた歴史的過去の構成要素・歴史的出来事 (アドラーの場合、様式そのものや様式を構成する音楽的諸特徴) を指すと思われるが、不明瞭である。
- (32) Auch die musikgeschichtliche Arbeit hat mehrere Stadien durchlaufen, die in Analogie stehen mit denen der Geschichtsschreibung

und die von Bernheim in drei Kategorien bezeichnet werden als: referierend, pragmatisch, genetisch.

- (33) アドラーが実際に参照した版の特定には至らなかった。本稿では暫定的に『歴史学方法教程』第六版（一九〇八年）の一九一四年増刷を底本に用いる。最大の理由は、第六版が『歴史学入門（Einleitung in die Geschichtswissenschaft）』新改訂版（一九二〇年、初版一九〇五年）の底本となったベルンハイム歴史学方法論の決定版であることにある。アドラーは『方法』内の計四か所（Adler 1919, 97, 115, 128, 196-197）で『歴史学方法教程』の参照頁を挙げている。それぞれ三一三頁、七二九頁、五九五頁、七八〇頁である。彼が言及あるいは引用しているそれぞれの語句や内容（これらは方法概念ではなく「様式批判」の具体的手順としての史料解釈や叙述の仕方に関わる部分）が、実際に『歴史学方法教程』の第六版においては以下の頁に確認できた（Bernheim 1908, 313, 785, 595, 781）。第二の参照指示に関しては大きくずれているものの、すべての参照箇所が存在が確認された。また、本稿の議論に関わる部分に関してアドラーは『歴史学方法教程』の具体的な頁を挙げていない。第六版を底本とすることで本稿の論旨が劇的に変化することはないと思われるが、今後、『歴史学方法教程』の他の版を検証する必要があるだろう。
- (34) Seitdem die genetische Geschichtsanschauung durchgedrungen ist, steht der Begriff der Entwicklung im Mittelpunkt unserer Wissenschaft. Wir definieren „Entwicklung“ auf dem Gebiete des Organischen im allgemeinen als den einheitlichen Vorgang, zu dem sich eine Reihe an einheitlichen Subjekten wahrnehmbarer successiver kontinuierlicher Veränderungen zusammenschließt, deren Grund in dem Wesen der Subjekte liegt, so daß vermöge dieses Wesens die Veränderungen im Sinne von Neubildungen erfolgen, welche mannigfältiger in ihrer Form sind und neue Eigenschaften und Funktionen zeigen.
- (35) Die organische Entwicklung, mit der wir es auf dem Gebiete der Geschichtswissenschaft zu tun haben, unterscheidet sich von der allgemeinen biologischen dadurch, daß es sich um Betätigungen des Menschen als sozialen Wesens handelt, das ist: eines Subjektes, in dessen Wesen es liegt, sich mit immer erhöhterem und erweitertem Bewußtsein zwecksetzend zu betätigen.



(36) Hier ist nur etwaigen Mißverständnisses wegen zu betonen, daß der Begriff der Entwicklung an sich in der Beziehung neutral ist, daß er ebenso in geschichtlichen wie in natürlichen Dingen das Werden und Aufblühen sowohl wie das Niedergehen und Absterben umfaßt.

(37) この「中立的」発展概念は、より具体的に言えば、ダーウィニズムや史的唯物論（ベルンハイムは「経済的唯物論（der ökonomische Materialismus）」（e. g. Bernheim 1908, 160）と呼ぶ）等をさまざまな歴史観の対立およびその解消にはふみまないというベルンハイムの意思表示でもある。なお、進化論に付随した進歩史観としてアドラーとの関連で注目されるのは、彼のかつての同僚で、ヘッケルの進化論概説（遺伝、変異、生存競争のほか、個体発生（Ontogenesis）は系統発生（Phylogensis）を繰り返すとする有名な反復説のテーゼ）を音楽史へと援用したオズヴァルト・コラー Oswald Koller（1852-1910）の論文「ダーウィーン理論に照らした音楽」（一九〇一年）である。コラーは進化の法則に基いて「ますます美しいもの、よりよいもの、完全なものが進化／発展（entwickeln）するだろう」とする進歩史観を採用している（Koller 1901, 50; cf. Adler 1919, 44-45）。

(38) Die Geschichtswissenschaft kann und will nicht allgemeingültige Gesetze und allgemeine Begriffe finden. Es genügt ihr, den Zusammenhang der Tatsachen ihres Gebietes auf Grund der Identität der menschlichen Natur und der damit gegebenen psychischen Kausalität im Sinne einheitlicher Entwicklungen zu begreifen.

つまりは紙幅の都合上省略したが、「法則」に続いて「自然科学のように現象を包括する「一般概念」の指定が歴史学における可能かどうかが問われる」（Bernheim 1908, 132-143）。

(39) Die Geschichtswissenschaft ist die Wissenschaft, welche die zeitlich und räumlich bestimmten Tatsachen der Entwicklung der Menschen in ihren (singulären wie typischen und kollektiven) Betätigungen als soziale Wesen im Zusammenhange psychophysischer Kausalität erforscht und darstellt.

(40) Da muß von vornherein gesagt werden, daß, wie schon hervorgehoben wurde, das Grundprinzip des Naturgesetzes in dem Sinne, daß B auf A folgen muß, nicht ohne weiteres auf die Geschehnisse der Tonkunst übertragen werden kann. Die Konstanz von Ursache und Wirkung (Folge), wie sie in der Natur besteht, fehlt in dieser absoluten, apodyktischen Art auf dem Gebiete der Tonkunst. Nichtsdestoweniger besteht eine Kontinuität im Ablauf der Tatsachen. Welcher Art sie ist, muß die musikhistorische Arbeit feststellen. Ich möchte, da im historischen Entwicklungsgange eine gewisse Ordnung der Erscheinungen in ihrem Nach- und Nebeneinander unleugbar zu konstatieren ist, diese als relativ bedingte Gesetzmäßigkeit der unbedingt gebundenen Gesetzmäßigkeit des Naturgeschehens gegenüberstellen. Naturnotwendigkeit und Kunstnotwendigkeit sind demnach zwei einander nicht völlig deckende Begriffe.

(41) 上の二種類の「必然性」を求める用語法に対して友人のアレクシウス・マイノングは書簡にて反対している (Eder 1995, 267-269)°

(42) Wenn schon in den Naturgesetzen der Zufall eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, wie dies mehrfach hervorgehoben und von Franz Exner in seiner Wiener Rektoratsrede (1908) so lichtvoll auseinandergesetzt wurde, so macht sich im Kunstgeschehen das Außerordentliche, die Tat des Genies, als wesentlich mitbestimmendes Moment geltend, allerdings nicht in dem Sinne eines *deus ex machina*. Auch die Leistungen des stärksten Talentes sind von entwicklungsgeschichtlichen Bedingungen zeitlicher und örtlicher Art abhängig und sind als ein Glied im Gesamtorganismus der Tonkunst, im Gesamtverlaufe der Kunstsachen aufzufassen. Diese Folgerichtigkeit der Abwandlung, des Vollzuges, des organischen Fortganges ist nicht identisch mit der Naturgesetzlichkeit.

(43) ボルツマンはマッハの後任として一九〇三年にウィーン大学「帰納科学の哲学」講座の教授に就任する。なお、マッハがエネルギー論 (エネルギー論) の擁護者であり、ボルツマンらの原子論に反対していたのはよく知られてい

29°

- (44) Der Kontinuität des künstlerischen Gebahrens liegt eine Kausalität der Erscheinungen zugrunde, die nicht im Sinne des Kausalgesetzes zu fassen ist, wie es von den Realwissenschaften aufgestellt ist, demzufolge jede Veränderung eine Ursache habe. In der Musikgeschichte ist jedes Ereignis an eine Summe von Umständen geknüpft, allein es muß nicht mit Notwendigkeit eintreten. [...] Der Kausalhexus der künstlerischen Tatsachen und Geschehnisse besteht also nicht auf dem Verhältnisse von Ursache und Wirkung im naturwissenschaftlichen Sinne, sondern von Bedingung (Vorbedingung) und freier Schaffenswirksamkeit. Die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung [...] ist nicht an das Kausalgesetz gebunden, sondern es ist in ihr nur ein Prinzip der Kausalität im allgemeinen zu beobachten, [...]
- (45) Ich habe deshalb schon vor langer Zeit versucht, den Ursachebegriff durch den mathematischen Functionsbegriff zu ersetzen. Abhängigkeit der Erscheinungen von einander, genauer: Abhängigkeit der Merkmale der Erscheinungen von einander. [...]
- [...] Darin liegt für mich der Vorzug des Functionsbegriffes vor dem Ursachenbegriff, dass ersterer zur Schärfe drängt, und dass demselben die Unvollständigkeit, Unbestimmtheit und Einseitigkeit des letzteren nicht anhaftet.
- (46) 「pharmaceutisch」の訳語は須藤・廣松訳に倣った(マッソン 2013, 77)°.
- (47) ブラウコプフは、世紀転換期ヴィーノンの思考様式として自然科学と精神科学との領域横断的な思考法、言い換えれば「科学的思考法を指摘し」、「しばしばよくいわれるように」その出発点にマッソンを位置づける(Blaukopf 1991)°。彼はマッソンの思想の受容をスケッチする中で、因果性に代わる関数概念がティツェそしてアドラーに受け継がれたという簡単に指摘しつつ(Blaukopf 1991, 36-37)°。
- (48) Nach dem bisherigen Stande der beiden Wissensgebiete muß aus den gegebenen Auseinandersetzungen der Schluß gezogen werden, daß wir in der Musikgeschichte weder das Kausalitätsgesetz anerkennen, noch eine absolute Gültigkeit der Gesetze im

naturwissenschaftlichen Sinne, sondern eine innere Folgerichtigkeit im Verlaufe der Kunststatsachen, eine geregelte Ordnung, eine Notwendigkeit, bei der das Genie durch seine relativ freie Individualbetätigung eine mitbestimmende Bedeutung hat.

- (49) なお、すでに論じたようにアドラーとヘルンハイムとで「因果関係」の捉え方が異なる点にも留意されたい。前者はヒューム風な時間的前後の関係を、後者はある事象とある事象との広い意味での紐づけの認識を想定している。

- (50) 「恒常性の原理」と対をなすのが、「充足規定の原理あるいは充足分化の原理 (das Princip der zureichenden Bestimmtheit oder der zureichenden Differenzierung)」*von Mach* (Mach 1903, 47-48)。これは、法則への個別条件の適用と検証について、当該法則の確度を高めかつ個別事例を十全に説明することを指す。

- (51) Ich wollte damit auf die Wichtigkeit der Zusammensetzung, der organischen Verbindung der tonkünstlerischen Werke innerhalb jeder Stiltschule und deren Verhältnissstellung zu dem Vorangegangenen und Nachfolgenden hinweisen mit besonderer Rücksichtnahme auf die Bestimmung und Einordnung der Regeln der Tonsetzkunst innerhalb einer Phase. Allein diese theoretischen Konklusionen, die man als Gesetze zu bezeichnen pflegt, sind natürlich nicht Gesetze im naturwissenschaftlichen Sinne, sie sind vielmehr Gebote oder besser gesagt: Verbote besonders behufs Regelung des Satzes, im besonderen behufs reinen, reinlicher Stimmführung. Sie haben nicht absolut bindende Kraft, [...].

- (52) のちの論文「スタイル・クリティシズム」には脚注についてくわずかに、「法則」から「様式法則」、そして「様式規則」へと用語を変化させた点が記されている (Adler 1934, 172n2)。

- (53) 「連関」概念に象徴される、世界をモザイク・諸要素の複合体として見る発想は世紀転換期ヴィーン思想の特徴のようにも思われ、今後具体的なテクスト群に基づいてヴィーン思考様式とアドラー思想との関係をより詳細に跡付ける必要がある。

- (54) この信念に多民族国家オーストリア帝国の姿を重ねることもできる。アドラー思想とオーストリアの政治的イデオロ

ギーあるいは当時高まりを見せた国家プロジェクトとしての歴史叙述との関係については以下を参照されたい（西村 2002; 朝山 2008; Boisis 2017, 25-26; cf. Kalisch 1988, 87-97; Mundy 2014, 747-748）。

- (55) 以降の記述は第三版に基づく。なおカリーシシュがアドラー執筆箇所に関しては初版と第二版とで本文上の変更はないことを報告している（Kalisch 1988, 346）。

- (56) この独自の開花期（ヴィルヘルム・フィッシャーが「盛期古典（hochklassisch）」と呼ぶ時期）には多少の揺れがあり、切りよく一七八〇年から一八一〇年とわねいふもの（cf. Adler 1930, 795）。

- (57) Neben den Heroen der Wiener klassischen Schule wirkte vorbereitend, begleitend und nachfolgend eine grobe Reihe kleinerer Meister. „In der Entfernung“, sagt Goethe, „erfährt man nur von den ersten Künstlern, und oft begnügt man sich mit ihren Namen, wenn man aber diesen Sternenhimmel näherkommt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu schimmern anfangen und jener auch als zum Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt und die Kunst reich.“ So auch im Sternbild der Wiener klassischen Schule.

- (58) ハンブルク版の原文は以下の通り。

In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern, und oft begnügt man sich mit ihren Namen, wenn man aber diesem Sternenhimmel nähertritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen, und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich.

- (59) プロイアーは、父グイドは大祭日（the High Holydays）には家につもってゲーテとシラーをよく読んでいたという息子フーバートの回想を引用している（Breuer 2011, 22）。

- (60) ルドルフ・シュタイナーは論文「ゲーテの自然科学的業績についての我々の見識の利点について」において論争中の問題としてダーウイン進化論とゲーテの形態学との関係を挙げ、後者を「深い理論的基盤を伴った進化論

「(Descendenztheorie)」であると含みを持たせて結論付けている (Steiner 1891, 205)。

- (61) クレーとゲーテとの往復のなかで二十世紀初めのドイツ思想の網目をきめ細かく捉え、ゲーテの形態学・色彩論と世紀転換期ドイツ語圏の芸術思想との直接・間接の複数の一致点を指摘する前田の以下の研究全編の参照を勧める (前田 2012)。クレーとゲーテ形態学との関わりについては次の部分に詳しい (前田 2012, 36-57)。本稿で取り上げたマッハに関してもクレーそしてゲーテとのつながりが扱われている (前田 2012, 241-274)。また、音楽に関しては例えば、ゲーテ色彩論とマティアス・ハウアーの音楽理論との接点、あるいはゲーテ自然学とシェンカーとの接点を扱った木村の研究 (木村 2003, 2007) を参照されたい。

- (62) 本稿で論じられなかった問題も多い。例えば、釣鐘型曲線の頂点はいかにして決定され、そしていかなる意味をもつのかという問題および歴史物語の釣鐘型曲線一本一本は互いに関係にあるのかという問題がある。目的論および進歩史観を避け、〈完成＝目的＝終点〉という等号関係を否定した場合、〈頂点＝開花＝中間〉とは何を意味するのかを問わなければならない。なおこれら二点の問題意識は以下の文献から得た (小田部 2001, 221-248)。合わせてダールハウスの指摘も参照されたい (Dahlhaus 1977, 27-31)。

- (63) マッハは本稿で取り上げた『感覚の分析』の第一章「反形而上学的序説」の冒頭で感覚そのものを取り扱った研究方法の先例としてゲーテとショーペンハウアーの名を挙げている (Mach 1903, 1)。さらに第五章「物理学と生物学、因果性と目的論」では「メタモルフォーゼ」の語が使用されている (Mach 1903, 69)。

付記

本稿は、JSPS 特別研究員奨励賞 18J2344 の助成を受けた研究の一部です。